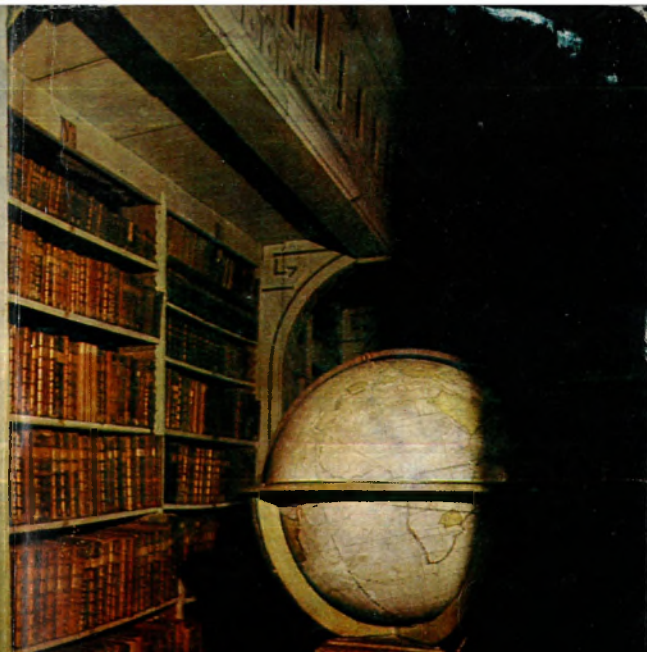


Secolul 20

272-74  
1983



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ  
GETA BRĂTESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR  
ANDREI BREZIANU

Coperta :

Biblioteca BATTHYANEUM  
din Alba Iulia, detaliu

Imagine color de  
MIHAI OROVEANU



REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor  
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANĂ, VASILE NICOLESCU,  
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

272-273-274

8-9-10 ● 1983

SUMAR

## BIBLIOTECA — DURATĂ ȘI PROSPECȚIE

DAN HĂULICĂ: *Europa lecturii*

ANDREI BREZIANU: *Excurs printr-o Cetate a Cărții*

VASILE ILEASĂ: *Cultura, premisă a păcii; Unitate și diversitate; Dimensiunea culturală a colaborării europene*

HORIA DAMIAN: *Arta, simbol profund al Cetății; un dialog cu*

GABRIEL LIICEANU ● 11

EUGEN SIMION: *Poetica locuirii* ● 9

## UMBERTO ECO NUMELE ROZEI

UMBERTO ECO: *Numele rozei*, fragment de roman, în românește de Florin Chirițescu ● 37

FLORIN CHIRIȚESCU: *Între plăcerea fabulară și filosofia textului* ● 31

UMBERTO ECO: *Marginalii și glosse la «Numele rozei»*; *Titlul și sensul; Evident, Evul Mediu; Masca; Romanul ca fapt cosmologic; Cine vorbește; Preteritiunea; Respirația; Edificarea cititorului; Metafizica polițistă; Divertismentul; Post-modernismul, ironia, delectarea; Romanul istoric; Ca să termin, în românește de Mara Pașca Chirițescu* ● 87

TATIANA SLAMA-CAZACU: *«Le nom de la rose» d'Umberto Eco en analyse dynamique-contextuelle* ● 107

## ÎN VATRA DE CULTURĂ MILENARĂ A TRANSILVANIEI

### «CODEX AUREUS»

Un tezaur al civilizației europene  
în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia

cu un studiu de IACOB MĂRZA

Un serial de imagini în alb-negru și culoare, reprezentînd texte rare, detalii din vechi miniaturi și manuscrise, hărți și incunabule. Reportajul fotografic, MIHAI OROVEANU

GEO ȘERBAN: în spațiul mirific al Bibliotecii • 137

ION GOIAN: O lectură a lecturii • 146

### JEAN D'ORMESSON

Gloria imperiului

fragment de roman, în românește de Sanda Răpeanu • 157

VALERIU RĂPEANU: Jean d'Ormesson — realitatea ficțiunii și imaginarul vieții • 181

### FOILETON «SECOLUL 20»

HÉLÈNE PARMELIN: Călătorie în tărîmul Picasso (IV), în românește de Cristina Hăulică • 189

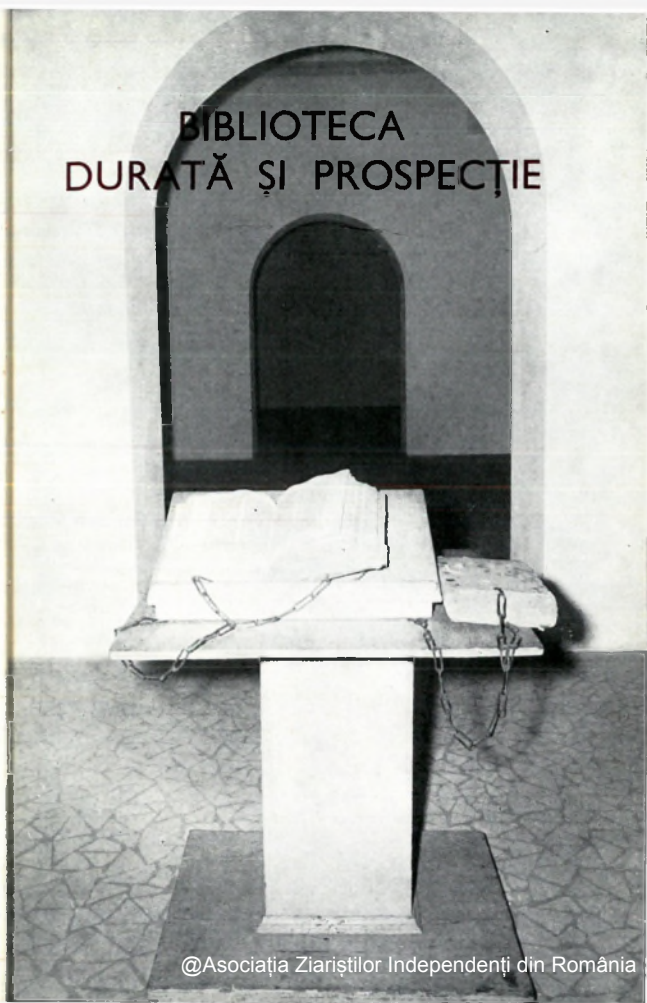
Habitatul ocrotitor al cărții: în pacea vechii biblioteci transilvănene Batthyaneum, un «incunabulum catenatum»

Biblioteca Batthyaneum, frontonul intrării ►►

Telescopul — ieri ca și astăzi — un instrument simbolic pentru spiritul de apropiere al omului european (Din tezaurul Observatorului astronomic Batthyaneum — sec. XVIII—XIX) ►►►

Silueta gînditoare — o atitudine a omului european care a străbătut mileniiile (basorelief în piatră datînd din secolul XIII, Alba Iulia) ►►►►

## BIBLIOTECA DURATĂ ȘI PROSPECȚIE



## EUROPA LECTURII

La început, Europa fusese, pentru Grecia, locul întinericului, al unui apus unde soarele se scufunda în bezne: Erip, silabele feniciene designându-l, se recunosc — arăta N. Iorga — și în numele tărîmului sumbru care e Erebul. Peste sigla etimologică, istoria avea să răscumpere fabulos prevențiile de la punctul de pornire, îndoiala față de aceste pămînturi ce păreau fără noroc. Dar, vreme de cîteva secole, Roma, la rîndul ei, — să nu se uite — a întors spatele Europei, și-a întîrziat vocația proprie, jucîndu-și soarta în Orient, pe scena unui teatru unde o chemau spectre ilustre, precum Alexandru. Să ne mirăm că Evul Mediu timpuriu înregistrează încă, în lumina lui de eclipsă, ortograferii ca Eoruppa?

Există, paradoxal, o lungă durată în care Europa nu iese din « utopie ». La ceasul cînd ar trebui să ancoreze în spațiul istoriei concrete, luînd locul Romei, ea găfîie sub năvăliri succesive, sub grozăvia dinastiilor asanice, care vor da epopei de sînge, cu implacabile Brunhilde; gonită din orașe, se ascunde în umbra pădurilor foșnind de magice superstiții. Din civilizația

Occidentului n-a rămas, pe o vastă arie, decît ostrovul mînaștilor. Înainte de a se face, cu armele sau cu edictul unei ecumenicități continentale, Europa se scrie. Întîii ei misionari sînt scribii, în atelierele de miniatură ale monahilor se făurește zălogul unei promisiuni radioase, care să califice Europa, care s-o alăture creator Orientului. Astfel, solicitării perpetuu prestigioase lansate de Orient, Europa îi răspunde, tocmai din colțul ei extrem, marginal ca o ultima Thule: Irlanda și Northumbria înfășură continentul în luxuria suprem inventivă a manuscriselor miniate, cărțile de la Armagh și Kells fac să dialogheze dragonii celtici cu fiarele pornite dinspre Sumer. Omul, în Cartea de la Armagh, deopotrivă cu leul, încrucișează patru aripi, ca un seraphim hieratic. Septentrionul întoarce un omagiu fascinant pămînturilor asiatice. Iar exotismul acesta insular, al barbarilor care evanghelizează, ei, continentul, lăsînd pretutindeni fundații — pînă la Melk, ce li se datorează deosemeni irlandezilor —, poartă cu sine, uimitor, și un scrupul de identitate europeană. În Irlanda se instituie, la vremea toamnei, serbarea tuturor sfinților Europei. Iar despre domnia lui Carol

cel Mare — sfințicită de înțelepciune insulară —, va părea legitim să aflăm, în texte, astfel de enunțuri categorice: Europa vel regnum Caroli.

Această Europă, supusă încă deznădejzii și invaziilor, — scriu cronicile, «lumea nu mai îndrăznește nici să are»—, își va protege manuscrisele precum un neasemuit tezaur, dătător de tainice puteri; o carte îl va însoți, în raclă, pe Carol cel Mare, care nu știe să citească. Oricât de restrictivă i-ar fi audiența, fervoarea ce se rostește într-o carte migălită cu picturi pregătește, într-un fel, tumultul poporului de sculptori alcătuiind, peste două-trei veacuri, catedrala. Marele stil nu se poate inventa decât pe schele, în limbajul zidului, — nu urcă din pagina exigă, în respirația vastă a pietrei. Însă invențiile iconografice pot circula — s-a demonstrat —, de la Apocalipsul iberic al lui Beatus, bunăoară, la timpanele majestuoase ale sculpturii romanice de secol XII. Într-adevăr, Habent sua fata libelli, dacă truda ornamentală a pictorului caligraf din scriptorium are vreun ecou în expresia grandioasă a unei epoci, în capodopere neîntrecut severe, ca sculptura de la Moissac.

Cînd creația plastică a Evului Mediu și-a atins suflul cel mai înalt — cronologic, tocmai între Moissac, Amiens și Reims —, iar programul ei, prescris de Concilii, era să închipuie o Biblie a neștiutorilor, lectura imaginilor nu devenise, pentru acest

motiv, nici complezență meprizabilă, nici simplism. Cetatea de înțelesuri a edificiului se înălța, netemător și grav, ofranda imaginilor se lăsa astfel citită, vast permeabilă, pentru că lumea, toată, apărea cuprinsă într-un elan nestăpinit, de comuniune. Europa devenise o veghie a cărților deschise, uriaș verticale, nemăsura lor de turnuri și de muri amețitori via de voci fără număr. Arta ieșise din claustrarea confidențială de scriptorium, labirintul foșnea ca o pădure cu coama scuturată în cele patru vînturi. Secretul strașnic al bibliotecii-labirint, cu care Umberto Eco operează în romanul său, *Il nome della Rosa*, capătă un înțeles particular, în funcție de ambianța cercetării lui detectiviste: Jorge din Burgos, bătrînul care îl păzește feroce, e mai degrabă anacronic, la 1327, — față de mersul triumfal al enciclopedismului medieval. Opte excomunicări într-un veac, începînd din 1210, pronunțate împotriva aristotelicilor, nu putuseră împiedica această contaminație, și nici imensa rivnă de a clasa cunoașterea, care ne-a dăruit Summa thomismului. Prin catalanul Ramon Lullus, cugetul medieval întrezărea chiar o combinatorie universală.

Irespectuoasă ca un paricid, — căci bibliotecarul orb seamă, abia mascat, cu Borges însuși, cu demiurgul fără de care n-ar fi de conceput vertijul de livresc din asemenea ficțiuni —, soarta impusă acestui personaj nu trebuie să umbrească dezinvoltura erudită a tratării, și însuși curajul intelectual ce

definește opțiunea lui Eco: el a demonstrat că se poate compune cu brio un viu roman, și o intrigă detectivă, pornind de la materia cea mai austeră. Căci este în cauză o incompatibilitate filosofică, în ultimă instanță, criminalul are aici, ca mobil profund, aversiunea — animadversio, era să spun — față de Aristotel !

Să nu ne închipuim vreo ridiculă fatuitate, în toată această inverșunare, un accent de pasiune efectivă vibrează în parada intelectului. Absorbiți de serpentina prezență a ideii — așa era figurată în sculptura medievală alegoria Dialecticii —, alienați în pulsația ei autonomă, oamenii sînt totuși mai mult decît niște aprige noduri de argumente. În medievalitatea lor raționantă zăc spaimele, melancoliile și tandreșea omului de totdeauna: hrănită cu date, ale unui timp revolut, cu istoria cruntă a ereziilor, imaginația durerii, mergînd pînă la un delir al torturii, îi face asemenea cu victimele și cu părtaşii celor mai acute avării, săvîrșite în veacul nostru, împotriva omului. Iar disputa în jurul lui Aristotel interferează un sens de afirmare a libertății, — libertatea și labilitatea fantaziei plămuitoare. Între categoriile ei, pe care le prigoneste duhul de intoleranță și de interdicție, se numără și risul. Prin ironia semnificativă a romancierului, o prezumată scriere despre comic a Stagyrului, despre puterile risului, declanșează drama, accelerînd cursa spre moarte și ruina abatei.

Cu prețul acestei catastrofe, «spiritul lecturii» triumfă în roman, asupra interdicțiilor dogmatice. (Și am folosit anume, între ghilimele, un termen din arsenalul raționalist de veac XVIII, cum îl scria un Pietro Verri, reprezentînd ceea ce Voltaire numea, cu stimă, «școala din Milan»). În cheie laică de data aceasta, enciclopedia Luminilor face din lectură nu un reflex pasiv, ci un instrument de formidabil activism intelectual, de asalt biruitor împotriva prejudecăților. La acea cumpănă a timpilor moderni, «zăbava» cititului capătă, ea, o încărcătură ofensivă, alungă demonii unei istorii inicve.

În fiecare izbăvire se pot ascunde neștiute amenințări, din Europa Enciclopediei răsare curînd risul de egalizare al celui jurnalism, care platifică interesat mințile, flagelul capetelor împachetate în ziar ca într-un lamentabil paratoner. Lectura va fi totdeauna gestul hotărît de a sfișia orice nocivă carapace, pentru a-și face drum, tu însuți, către adevăr. Cu atît mai mult astăzi, între atîția mediatori tehnologic diverși, în atîta emulativă supralicitare !

...Este în Exorcismele lui Michaux, în alfabetul lor dansant, de siluete emblematic vii, o legendă, care ni se adresează săgetător, în scurt-circuitul unei sintagme: Le Roi au cerveau-oeil. Unic și absurd, ca un soare inexplicabil. Dar nu-l el — ochiul laolaltă creier — un enunț pregnant pentru setea noastră de concretă luciditate ?



*Codex Aureus*: sub semnul simbolic al Cornucopiei — fila de început a vestitului manuscris din secolul al IX-lea, conservat în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia

## Excurs printr-o Cetate a Cărții

Toate rosturile lumii conduc la o Carte, gîndea Mallarmé. Fascinat de mirajul unui absolut al substanței livrestî, poetul se amăgea desigur, cu gîndul la un compendiu himeric, împreunînd, o dată pentru totdeauna, totalitatea realului cu totalitatea limbajului — « ansamblu pur, grupat în circumstanță fulgurantă de relații universale » (*Oeuvres* 378). Nu ca butadă ci ca nobilă emblemă, revine în minte fără voie acest gînd și cînd — pentru a cita oară? — pasul urcă din nou același povîrniș milenar, ducînd în trepte pietruite pe vechiul drum roman, acea redescoperită *via sagularis*, din valea largă a fluviului de jos, sus către Cetate. Cetatea stă suspendată cumva deasupra istoriei, dominînd calm, cea mai surprinzătoare concentrare de valori ancestrale strînse în nucleu — mai compact aici ca aiurea — spre a servi la definirea unui spirit.

Comorile, înainte de orice, se află în adîncul solului, suprapuse secol după secol, într-o răbdătoare, nedescurajată construcție de temelie. Primul strat al lecturii stă, nu întîmplător, în textul pămîntului, întrepîrîns cu textul pietrelor scrise și al mormintelor strînse în îmbrățișarea lui. Continuitatea se reazămă, într-adevăr, la Alba Iulia, pe un pivot absolut. Fostul centru tribal al dacilor apuli, fosta metropolă (cea mai urbanizată și mai prosperă a Daciei), fosta așezare urgisită de năvălirea tătară, fosta cetate de scaun a lui Mihai Viteazul, se oferă acum inteligenței observatorului ca un miez: municipiul

român de astăzi continuă municipiul roman de ieri, acel *Municipium Aurelium Apulense*, fundat de împăratul filosof Marc Aureliu.

Cel de-al doilea strat al lecturii stă vertical, în carnea monumentelor de arhitectură, vizibile cu ochiul liber, chiar de la depărtări: o întreagă sintaxă de civilizație se lasă citită în eleganța tururilor și meterezelor ce și-au lăsat, indelebil, pecetea asupra peisajului, dincolo de toate reversurile care au trecut, în du-te vino, asupra spațiului de aici.

Atomizat în aparență, mai aproape de esența dialectică a lucrurilor, adunat economic în forma discrete, mult mai greu de cîntărit în grabă, se află tezaurul Bibliotecii din inima Cetății. Aici, la *Batthyaneum*, sub albe bolți, imaginată în spații de mărimea paginii, în mii și zeci de mii de file, strînse între antice coperti de lemn, metal și piele, stă una din cele mai dense mase de informație umanistă de pe întreg teritoriul țării: 1268 de manuscrise — cele mai vechi din jurul anului 800 —, și 569 de incunabile — tipărituri din anii de început ai erei tipografice —, reprezintă simbul cel mai prețios de civilizație scrisă, adunat sub un singur acoperiș, la noi, în România: optzeci la sută din toate codicele latine și șaiseci la sută din totalul incunabilelor alcătuind patrimoniul românesc, sî conservă într-adevăr în bătrîna cetate a Albei Iulii. Păstrează, aceste cărți, o sămînță de viață, refractară uitării; au străbătut mileniile unele mesaje așternute aici pe vellum, pergament străvechi ori pe hîrtie, în nu mai puțin de treizeci de limbi — de la greacă și latină, la limbile și dialectele Indiei, la idiomurile Africii de nord, ale Chinei și Etiopiei.

Citeva titluri? Un manuscris sallustian datînd din secolul al X-lea: *De Bello Jugurthino*. O operă polemică a cardinalului Bessarion, scoasă de sub teasc la Roma în 1465, *Adversus calumniatores Platonis* (cel mai vechi incunabil al întregii colecții), și, unicul exemplar existent astăzi pe lume dintr-o ediție romană de la 1494 a *Heroidelor* lui Ovidiu, strămoșul, prin latină adopțiune, al poeziei române. Și, desigur, simbolic, între toate, nestemata acestei fortărețe a spiritului păstrător — *Codex Aureus*, un nume evocînd de la sine una din cele mai pasionante aventuri ale minții; un titlu despre care s-au scris cărți; o carte care, în destinul ei bizar și fabulos, închide, parcă într-o scurtătură, un traseu întreg din istoria zbuciumată a Europei noastre, a cărții și armelor. E textul scris cu cerneală de aur («nu voi scrie cu cerneală / că de-aceia-i multă'n țară / ci voi scrie cu aurel / că acela-i puțintel» — sună cunoscutul verset popular) — al unui mesaj

difuzat în latină pe întreg pămîntul din epoca post-romană; transcrierea, datînd din epoca micii Renașteri carolingiene, e totodată un fragment testimonial despre «renovația» instituțiilor romanității, încercată de un împărat visînd pacea și unitatea bătrînilui continent.

Și totuși, prin revers, stă mărturie acest codice (în're cărți, mai de preț decît cel mai de preț giuvaer) —, despre soarta unei lumi, din nefericire, divizate. Cine nu știe că vechi rivalități și vechi războaie au făcut — și nu de ieri — ca ceea ce avem la Alba Iulia să fie jumătatea (e drept, cea mai bună) dar totuși, jumătatea unui întreg? Să fie oare așadar, în chiar tăcerea sa, acest codice superb — astăzi despărțit — o imagine a Europei rupte în două? Am ezita să credem acest lucru. Jumătatea din România și jumătatea de la Roma, ca și copertile din fildeș împărțite între Londra și Cetatea eternă, se cer interpretate mai curînd ca semnul unei iradiții de cultură acoperind astăzi întregul continent, dincolo de orice amintiri de sfadă și dezbinare. Sub acest semn al păcii, prin înțelegere și prin cultură, am vrea să definim și spiritul tezaurului din Cetatea Albei Iulii, vorbind de dănuirea vieții și a creației omenești, «acea viață omenească nespusă stricăciunii, păstrată și teaurizată în cărți», despre care cu atîta dreptate scria, cu trei secole în urmă, John Milton, poetul și campionul revoluției engleze. «Mulți oameni împovărează pămîntul cu umbrele lor», adăuga el (în *Areopagitica* — 1644): «dar cărțile bune sînt ca lamura singelui prețios al marilor spirite, păstrat întreg și neatins de stricăciune, chivernisit pentru rosturile acelei vieți ce poate dăinui și dincolo de viața noastră efemeră... Ele conservă, ca într-o fiolă nestemată, cîvîntesa cea mai pură și mai efecăe a minții care le-a zămislit și dat creștere».

Asemenea gînd se împletea în mintea mea cu altele, pe cînd răsoaiam cu emoție, la Batthyaneum, o carte veche românească (aproape contemporană cu scrierea lui Milton) — cea scoasă de sub teasc, aici chiar, în fostul Bălgărad, de Simion Ștefan la 1648; și regăseam, în deschiderea ei, acea memorabilă asemănare dintre cuvînte și galbeni: «Cuvintele trebuie să fie ca banii, căci banii aceia sînt buni care împlî în toate țările». Acel cuvînt de aur, suveran absolut peste distanțele de loc și timp, e cel care rămîne să măsoare, într-adevăr, valorile adînci ale lecturii, nervul viu prin care textele cu vocația perenității, comunică și se transformă, încetul cu încetul, în factori de construcție și durată pentru spirit. Un excurs profund prin lumea bibliotecii devine astfel semn real al unei incursiuni în universul vieții.



## VASILE ILEASĂ

### Cultura, premisa păcii

#### 1. Cultura europeană în unitatea și diversitatea ei

În vremea noastră, ca în încreaga sa istorie, cultura europeană reprezintă sinteza culturilor naționale ale popoarelor continentului. A analiza și defini coordonatele ei de bază, înseamnă a studia și a pune în evidență ceea ce a creat mai valoros fiecare popor, contribuția sa particulară, specifică, la patrimoniul comun. O cultură europeană nu există undeva, ruptă, izolată, suprapusă culturilor naționale, ci este implicată, cu toate componentele ei, în fiecare cultură națională, în parte. A vorbi sau a scrie despre cultura Europei înseamnă a face apel, de fiecare dată, la creația culturală a unui popor sau a altuia. Cultura europeană trăiește prin culturile naționale, ea constituind suma valorică a acestor culturi. Valorică fiindcă numai depășirea unui anumit grad de calitate al produsului cultural îi conferă acestuia atributul necesar devenirii sale de valoare europeană. Problema calității este fundamentală în această privință deoarece prin calitate pot fi trecute frontierele naționale și creația culturală să fie apreciată la nivel european. Suma aritmetică a culturilor națio-

nale nu a fost nicicând și nu va fi niciodată egală cu patrimoniul cultural european. Întotdeauna raportul dialectic necesar și legătura strânsă dintre național și european în cultură a ținut de domeniul calității și nu de cel al cantității. Tocmai de aceea istoria culturii europene a fost și continuă să fie plină de iluzii și deziluzii. Tendința naturală a fiecărui creator de cultură sau grup cultural este aceea de a se impune, prin creația sa, în fața unui public cât mai larg. Dar publicul acesta este cenzorul sever, care respinge, fără milă, orice bătaie neavenită la poarta culturii europene. De aceea nu tot ce trece peste granițele naționale intră în patrimoniul cultural european, nu faptul fizic al circulației bunurilor culturale le conferă și apartenența obligatorie la acesta, le legitimează aderența la el. Exemplele de respingere sînt infinite mai numeroase decît cele de acceptare. Patrimoniul cultural european este format din creațiile de excepție ale popoarelor și aderența la el nu este decretată, ci acceptată, în mod natural, prin «votul» dat în forumul său intim de fiecare om care vine în contact cu aceste creații.

Problema omului, destinul lui, sînt strîns legate de evoluția contradictorie a societății europene, de succesele și insuccesele ei, de gradul tot mai înalt în care individul este solicitat să participe la soluționarea plină de dramatism a condiției umane, indiferent dacă această solicitare este în estul sau vestul continentului. Observatoare atentă la cunoașterea problemelor dezvoltării sociale a popoarelor, a psihologiei și comportamentului uman, literatura secolului XX a fost chemată să-și apropie și să reflecte unele din cele mai grave probleme ale existenței omului, atît pe plan individual cît și social. Dar odată cu crizele sociale, care s-au manifestat cu putere în Europa, prin evenimentele revoluționare, ce s-au soldat în primele două decenii ale secolului cu victoria socialismului pe o mare parte a continentului iar mai tîrziu cu venirea la putere a fascismului în Italia, Germania și alte țări și declanșarea celui de al doilea război mondial, cu consecințele catastrofale cunoscute, literatura a însoțit îndepărtate aceste procese de proporții uriașe, văzîndu-se, cînd amenințată de criză și alienare, cînd insuficientă de dorința de a sluji omul și victoriei. În acest climat, de multe ori incert și anxios, dorința de a sluji omul și societatea, de a face să învingă binele și noul, a caracterizat pe toți marii creatori ai literaturii din epoca antebelică și interbelică pînă în zilele noastre. Cu tot scrîsul lor diferit, datorită mediului social-politic în care au trăit și izvoarelor din care s-au inspirat, marile spirite ale literaturii europene au avut puncte de convergență, exprimate în preocuparea comună pentru cunoașterea și relevarea condiției umane. Această convergență, cu o largă amplitudine valorică, a fost, într-un fel, și continuă să fie unificatoare prin creația atît de variată a literelor secolului, determinînd apariția în spațiul întins între Irlanda și Uralt, a operelor unor inovatori ca Joyce, Virginia Woolf, Proust, Gide, Kafka alături de cele clasicizante ale fraților Mann în Germania, Alexei Tolstoi și Solohov în URSS, Nikos Kazantzakis și Panait Istrati în Balcani precum și multe altele în aproape toate țările Europei. Descendența inovatoare și clasicizantă a mers, prin Sartre și Camus în Franța, Frisch și Dürrenmatt în Elveția, Moravia și Malaparte în Italia și prin confrății lor din alte țări ale Europei pînă la literatura zilelor noastre. Toate genurile creației literare, de la poezie, la roman, cu deosebire acesta din urmă, au fost implicate și discutate în cadrul larg al inovației radicale și inovației bazate pe respectarea tradiției. Din toate însă a tras foloase cultura europeană, care se constituie azi în depozitarul unora din cele mai mari valori ale literaturii universale. Și dacă, pe parcursul secolului, disputele au fost adeseori intolerante între cele două mari direcții de dezvoltare, timpul a așezat la locul cuvenit pe fiecare creator valoros în ciuda unor istorii și enciclopedii literare, dintr-o țară sau alta, în care spațiile rezervate acestora

continuă să-i avantajeze pe unii și să-i dezavantajeze pe alții. Istoria literaturii europene, odată cu scurgerea timpului, va fi, cu siguranță, tot mai puțin îngăduitoare cu nedreptățile care se fac. Cine mai contestă azi, undeva în Europa, pe Joyce sau pe Proust, pe Camus sau pe Sartre, fără să fie condamnat nu de critica literară, să spunem părintoară, sau de opinia cititorilor, ci de propria sa conștiință, de cenzura ei implacabilă, sau cine poate face un lucru asemănător în raport cu creația lui Mihail Solohov sau Alexei Tolstoi, primul, deținător al Premiului Nobel, sau cu aceea a altor mari scriitori din țările Europei de Răsărit? Pot fi discutate, analizate, exprimate opinii diferite față de o operă literară sau alta, dar apartenența legitimă la patrimoniul european al culturii nu poate fi contestată deindată ce operele respective au fost abilitate prin valoarea autentică, intrinsecă, pe care o au.

În aceste condiții și pornind de la astfel de constatări, se poate spune că arta și cultura popoarelor europene, cu tot specificul lor național, au multe elemente comune, care duc spre ceea ce noi numim unitate în diversitate. Nici n-ar putea fi altfel, dacă ținem seama de întregul trecut de creație al popoarelor europene, de nenumăratele valori de artă și cultură pe care le-au dat. Cu toate frământările care au caracterizat harta politică a Europei postromane, cu toate mișcările de populații de la est spre vest și de la nord spre sud în cazul arabilor de la sud spre nord, timp de un mileniu vechiul srat demografic european primeste migratori după migratori care se „pierd” în masa autohtonă formid. împreună cu ea, și pe baza ei, popoarele europene în totalitate lor. Acest mileniu care se întinde din secolul IV până în secolul XIV, din perioada primelor migrații până după invazia tătară, este mileniu una din cele mai mari frământări pe care le-au cunoscut popoarele Europei, pe toate planurile, în întreaga lor istorie.

Căderea Romei a însemnat nu numai sfârșitul sclavagismului ci și al antichității greco-romane și odată cu aceasta începutul noii epoci istorice, care, pentru a se afirma pe fața întregului continent, trece prin stadii de spectaculoase evoluții dar uneori și de momente de profundă decadere. În secolul V, Roma cade sub loviturile gotilor și francilor ca, după patru secole, despre goți să nu se mai vorbească iar fostul Imperiu franc al lui Carol cel Mare să stea la picioarele vikingilor întocmai cum Imperiul roman stătuse cu patru secole în urmă la picioarele francilor.

Rădăcinile puternice și adinci înfipte în solul culturii europene din cele mai vechi timpuri n-au putut fi însă smulse de nici un val de migratori. „Seducția clasică” a culturii greco-latine a exercitat o puternică influență asupra migratorilor, asupra universului lor imaginativ, stimulându-i să creeze valori de cultură și civilizație simple dar bogate, rudimentare dar viu colorate.<sup>1</sup>

Momentele de vîrf ale culturii clasice și exemplul viu al celei bizantine au constituit surse puternice și surse neizpuzabile de inspirație pentru cultura medievală europeană. Pe întreg teritoriul Europei încep să se confrunte amintirile marilor civilizații mediteraneene și realizările noii civilizații a Bizanțului cu ceea ce aduc migratorii din stepele Asiei, din cășurile Nordului și din Orientul Arab.

La orice domeniu al culturii ne-am referi, Europa Evului Mediu timpuriu reprezintă crezul în care se plămădesc noile sinteze ale gândirii și creativității efervescente a popoarelor ei în formare.

De mare importanță pentru unitatea spirituală a Europei a fost în acest mileniu zbucimul creștinarea popoarelor europene. Indiferent în ce parte a Europei s-au născut și au trăit, indiferent de ce alte spații extraeuropene au venit, autohtoni și migratori au adoptat creștinismul sub una din formele lui principale — catolică

sau ortodoxă. Iar această credință a fost atât de puternic implantată încît altele și, în primul rînd islamismul, ajuns în Europa prin peninsulele Iberică și Balcanică, prin arabi și turci, nu s-au putut instala decît în unele enclave izolate din zonele limitrofe ale continentului.

Lupta dintre „cruce” și „semilună”, la care și-au adus o contribuție importantă românii, a fost lupta pentru supraviețuirea Europei în fața pericolului otoman, pentru afirmarea identității ei culturale și de civilizație specifice.

În cultura și arta europeană a acestui mileniu, cu deosebire în arhitectură, predomină stilurile bizantin, romanic și gotic. Chiar dacă s-au născut în diferite părți ale continentului, și operele caracteristice acestor stiluri sînt mai concentrate în zonele lor de origină, ele nu se limitează la aceste zone, avînd o sferă de iradiere ce cuprinde, în fiecare caz în parte, aproape întreaga Europă. Artă bizantină, născută la Constantinopol din arta elenistică și tradițiile milenare ale Asiei Mici s-a răspîndit, cu prioritate, în Balcani și Rusia, dar a influențat într-o bună măsură și arta Europei Occidentale. De la marile catedrale ale Constantinopolului, Ravenei, Veneției și Kievului pînă la numeroasele biserici, răspîndite în multe țări ale Europei, artă bizantină și-a lăsat amprenta nu numai în arhitectură ci și în sculptură și pictură, în arte aplicate și în folclor, vestigiile ei constituind pînă în zilele noastre un tezaur inestimabil al artei universale.

Precedînd-o, apoi coexistînd un anumit timp cu artă bizantină, arta romană, cu deosebire arhitectura, este, poate, domeniul cel mai semnificativ pentru genul creator al romanilor, prin gustul pentru grandios, adeseori pentru colosal, moștenit de la alte civilizații mediteraneene, în primul rînd de la cea greacă.

Pe baza artei romane și a unor influențe orientale și occidentale, în secolele X—XII ia ființă stilul romanic în artă. Arhitectura constituie prin mănăstiri, biserici, catedrale, fortificații, domeniul principal de manifestare al stilului romanic. Lui îi sînt caracteristice construcțiile masive și severe, realizate mai ales în piatră. Dominația pilnului (ziduri groase și bolți arcuite în pînă) asupra golului (ferestre mici, arcade și portali scunde) sînt specifice, de asemenea, acestei arhitecturi. Cu toate că istoria artelor situează stilul romanic în arhitectură și odată cu aceasta și în sculptură și pictură în Europa Occidentală (Biserica abbatială de la Cluny, catedralele franceze din Arles, Poitiers, Perigueux, cele germane din Worms și Speyer și italiene din Siena și Pavia), arta romanică a cuprins teritorii mult mai vaste ale Europei, trecînd dincolo de Pirinei în sud-vest, dincolo de Canalul Minciei, după cucerirea Angliei în 1066 și mergînd pînă în Scandinavia, spre nord, și pînă în Polonia, Ungaria și Transilvania, în est. Practic, în cea mai mare parte a Europei stilul romanic a răzbătut și aceasta într-o perioadă în care diviziunea feudală a Europei constituia mai mult o frînă decît un stimulent în circulația valorilor culturale pe continent. Faptul atestă, fără putință de tăgăd, ca și în multe alte cazuri, că tendința spre unitate a Europei, spre unitate culturală, prin împrumuturi reciproce și circulație continuă de idei și tehnici în artă, a fost întotdeauna prezentă la popoarele din estul și vestul continentului, din nordul și sudul lui.

Timp de patru secole, începînd din prima jumătate a celui de al XII-lea, deci în plină dezvoltare și expansiune a stilurilor bizantin și romanic, în Europa ia ființă un nou stil în arhitectură și în artă — stilul gotic. El se răspîndește cu repeziune din Franța în Anglia, Spania, Italia, Germania, Scandinavia, Cehia, Polonia, Ungaria, Transilvania, ajungînd, prin unele elemente decorative, pînă în Moldova secolele XVI—XVII. În monumentul gotic principal — catedrala — sînt concentrate toate manifestările artei gotice începînd cu sculptura și terminînd cu artele decorative. În arhitectură, spre deosebire de stilul romanic, în care predomină pilnului asupra golului, stilul gotic aduce inovații remarcabile, împingînd monumentul spre

<sup>1</sup> Emil Condurachi: «Influences grecques et romaines dans les Balkans, en Hongrie et en Pologne» în *Actes du VIII-ème Congrès international d'archéologie classique*, Paris, 1965

înălțimi cutezătoare, dându-i suplețe și eleganță, aerisindu-l și luminându-l prin mari spații goale. Catedrale gotice cu bolți pe cruce de ogive, a căror greutate se scurge prin stilpi fasciculați, prin arcuiri butante și contraforturi puternice, cu acoperișuri conice înalte și bogat ornamentate, cu rozete și vitralii multicolore, cu interioare împodobite de o portretistică individualizată și semnificativ umanizată, cu miniaturi pe teme laice și picturi pe tablou mobil, cu tapiserii reprezentând momente alegorice și istorice, se găsesc în cea mai mare parte a Europei, constituind nucleul important pentru dezvoltarea generală a artelor.

Dacă expansiunea culturală romanică și gotică, pornind din Europa Occidentală, ajungând până în țările nordului și estului Europei, expansiunea culturală bizantină, cu centrul de difuziune la Constantinopol, ajunge până în Suedia și Rusia septentrională, Ungaria, Italia și Franța Meridională. Această interpenetrație a stilurilor în artă și ale realizărilor de vîrf ale culturii europene, desăvîșite pe o perioadă îndelungată în istoria Europei, au însemnat nu numai dintr-o parte, ci, de peste tot, în proporții mai mari sau mai mici, participarea la un vast proces cultural de pe urma căruia au beneficiat toate popoarele continentului. Conceptul de *european în cultură* trebuie să depășească înțelesul de occidental cu care a fost investit, pe nedrept, de exegeții culturii occidentale. El trebuie să fie privit ca o sinteză a dezvoltării culturii europene la confluența dintre arta occidentală cu arta orientală. Exemplele care atestă contribuția la această sinteză a artei Europei de nord, de răsărit și sud-est sînt nenumărate și adeseori remarcabile în toate domeniile. De aici concluzia logică pe care orice spirit obiectiv o poate trage că adevărata vocație a culturii europene nu este occidental-egocentrică ci de permanentă sinteză și reînnoire pe plan general european cu largi iradiții benefice pentru întreaga cultură universală.

Procesul vast, la care ne-am referit mai sus, poate fi numit aculturație, dacă aculturația înseamnă, așa cum o definește micul dicționar enciclopedic român, «complexul fenomenelor rezultate din contactul direct și durabil între grupuri sociale avînd culturi diferite, schimbările ce au loc în planul culturii în sinul grupurilor respective ca urmare a acestui contact»<sup>1</sup>. În cazul Europei, această definiție nu se pare că se poate de proprie deoarece răspîndirea culturii și artelor în formele arătate mai sus nu s-a făcut forțat, cu scopuri de dominație și dictat ci pe calea contactelor culturale, a influențelor și interpenetrărilor reciproce. Acest lucru nu s-a făcut forțat nici chiar față de populațiile migratoare care, ca în cazul gotilor, gepizilor, hunilor, avarilor, bulgarilor, normanzilor și tuturor celorlalți migratori, europeni sau asiatici, după ce au dominat militar și politic anumite perioade popoare peste care s-au suprapus, au fost asimilați de acestea, adoptînd o nouă cultură și pierzîndu-și treptat caracteristicile culturale cu care au venit din locurile de origine. Tocmai de aceea în Europa, termenul de aculturație nu poate fi folosit ca slujind «la disimularea acțiunilor de asimilare forțată a unor popoare subjugate»<sup>2</sup> ci, exact invers, la a demonstra cum cei subjugati s-au asimilat din punct de vedere cultural pe asupritorii. Dominații care s-au întins pe mai multe secole, cu deosebire în Europa de Răsărit și de Sud-est n-au putut derădăcina cultura autohtonă și a o înlocui cu alta, iar în această privință cazul romînilor este cel mai grăitor, chiar dacă în vecinătatea noastră imediată, și alături de noi, perioade, mai lungi sau mai scurte de dominație străină, au suferit și alții.

Memoria imperiului «universal», a misiunii sale în apărarea ortodoxiei, după marea schismă din anul 1054 și în apărarea creștinătății, împotriva noilor stăpîni ai Constantinopolului, transformat pentru cinci secole în Stambulul sultanilor turci,

<sup>1</sup> Mic dicționar enciclopedic, Ediția a II-a revăzută și adăugită. Editura științifică și enciclopedică, București, 1978, pag. 10.

<sup>2</sup> Ibidem.

a întreținut în mințile și inimile urmașilor Bizanțului ideea caracterului «universal» al luptei lor pentru salvarea Europei de periclitul otoman. Acest pericol, venit de undeva din Asia, părăsind oștii spiritului european și credințele oamenilor de pe acest continent, a făcut să cadă barierele instituite de marea schismă și din nou ortodocșii și catolicii să se simtă solidari pentru a înfrunta ofensiva de vecuri a Semilunii. Solidaritatea creștinătății nu se explică altfel prin conștiința dogmei că prin afinitățile mari care au legat spiritualitatea europeană de tradițiile unor valori de cultură și civilizație, cu multiple și profunde stratificări în «soli» elaborat vreme îndelungată. Reverberațiile culturii europene răsună la tot pasul, păstrîndu-și vigoarea și prospețimea cu care au fost investite cu sute și mii de ani în urmă.

În dezvoltarea culturii, Europa a însemnat, de la un capăt la altul, din vremuri imemorabile până în zilele noastre, preocupare, cercetare, cunoaștere, creație, comunicare. Caracteristica cea comună tuturor popoarelor Europei, schimbările permanente care au avut loc între ele în domeniul culturii, cunoașterea și influențarea reciprocă, au contribuit la formarea caracterului unitar al culturii europene, caracter distinct de cel al altor culturi de pe alte continente (african, asiatic, american-precolombian). Unitatea în cultură, în conținutul ei profund, în finalitatea generală acceptată a fost și este o permanență pentru toate popoarele Europei chiar dacă această unitate s-a manifestat întotdeauna într-o diversitate infinită de forme care însă nu i-au afectat componentele de bază, ci, dimpotrivă, i le-au întărit, consolidîndu-i, totodată, caracterul european distinct.

Europa contemporană este cu atât mai mult implicată și interesată în procesul unității sale culturale, cu cât moștenștele din vremuri ce se pierd în negura istoriei o imensă avere culturală pe care o vehiculează activ, transformînd-o, împreună cu valorile cele mai mari ale creației actuale, în bunuri comune ale tuturor popoarelor. În această tendință generală de a propaga, fără rezerve, pe toate meridianele continentului, produsele autentice ale culturii și artei, se întrevăde curentul adînc al unității culturale europene, dorința popoarelor Europei de a da și a primi, de a vedea fiecare în creația celuilalt, un pas spre o cunoaștere și înțelegere mai bună.

Perioada postbelică, mai ales cea de după așa-numitul război rece, a dus la o largă circulație a valorilor culturale europene, cvasitotalitatea țărilor continentului antrenîndu-se în schimburi culturale tot mai active. Tendința spre comunicare și unitate culturală a devenit mai puternică decît cea spre separatism și izolare culturală. Barierele artificiale ridicate împotriva colaborării prin «cortina de fier» n-au putut impune interdicția circulației valorilor culturale nici în perioada războaiului rece. Și atunci, într-un fel sau altul, bunurile culturale au circulat. Este adevărat că circulația lor a fost mai mare în relațiile vest-vest și est-est dar n-au lipsit nici schimburi est-vest, cu deosebire dinspre vest spre est. În procesul de culturalizare a maselor, de școlarizare generală a lor și de formare a numeroase cadre cu studii medii și superioare, țările socialiste au făcut apel la întregul arsenal cultural-artistic și științific european, punînd la îndemîna maselor largi de oameni ai muncii, prin traduceri și editări de cărți, prin includeri în repertoriile teatrelor dramatice și muzicale, prin rețeaua cinematografică, prin organizarea de expoziții de artă, cele mai valoroase creații culturale-artistice din țările Europei. Cu limitele impuse de o viziune proletcultistă, dogmatică asupra culturii, totuși și în acea perioadă o mare parte din valorile culturii europene, cu deosebire cele consacrate, și-au făcut drum spre publicul larg est-european. Mult mai puțin au circulat în sens invers valorile culturale ale popoarelor est-europene spre vestul Europei. Dar această anomalie în relațiile est-vest, care nu era altă de natură culturală cît politică, a fost depășită spre sfîrșitul anilor cincizeci, cînd barierele artificiale ridicate cîndva în calea culturii

au început să cadă și circulația valorilor culturale să capete dimensiuni necunoscute înainte. Europa culturală, care s-a căutat întotdeauna cu aviditate, de la un capăt la altul, a început să se regăsească și să comunice în dimensiunile ei firești. Asistăm acum la încheierea unor acorduri și programe de colaborare culturală între toate statele Europei, indiferent de oriunduirea lor social-politică, în care sînt prevăzute, pe lângă voința și dorința guvernelor de a colabora și extinde schimburile culturale, și modul concret de realizare a acestei colaborări.

În anul șasezeci și începutul anilor șaptezeci, întreaga Europă este cuprinsă într-o rețea densă de acorduri și programe de colaborare culturală, vizind cele mai variate schimburi, atâtădată de neconceput la nivel guvernamental. Lucrări de artă plastică din cele mai cunoscute, constituite în expoziții de valoare inestimabilă, încep să circule fără restricții dintr-o parte în alta a Europei, ducind cu ele, pe lângă mesajul artistic al marilor creatori de artă, idelle colaborării și înțelegerii, alt de necesare unității Europei nu numai pe plan cultural. La Paris sînt reprezentate succesiv expoziții ca « Aurul sciilor » din Uniunea Sovietică, « Tezaurul de artă românească », « 1000 de ani de artă poloneză », « 1000 de ani de artă ungară », « Tezaurul tracilor din R. P. Bulgaria, « Barocul ceh », « Selecție de pictură de la Galeriele din Dresda » ș.a. Unele din aceste expoziții sînt prezentate și în alte capitale europene ca Londra, Köln, Roma, Stockholm, Viena, deschizind calea spre o colaborare tot mai largă și plină de conținut. Din Franța, Anglia, R. F. Germania, Italia, Suedia, Olanda, Austria și din alte țări vest-europene ajung în Europa de răsărit expoziții ca « Tablouri celebre din muzele Parisului », « Portretul englez », « Expresionismul german », « Secolul de aur napolitan », « Aurul vikingilor », « Secolul XVII olandez », « Realismul fantastic austriac ». Europa întreagă ia cunoștință de marea sa moștenire artistică, pe care o pune nemijlocit în valoare. În fața a zece și sute de mii de iubitori de artă. Totodată, deschide calea spre organizarea a nenumărate expoziții de artă contemporană, favorizind, în marea măsură, schimbul de idei și de experiență al artiștilor plastici contemporani. După acest vast circuit al operelor de artă și al artiștilor, nu mai poate rămîne loc pentru separatism și izolare, pentru închistare națională și ignorarea experienței celuiilalt. Nouă ni se pare, pe baza unei reale și nemijlocite cunoașteri a lucrurilor, că experiențele cele mai îndrăznețe care se realizează în atelierele de creație ale artiștilor plastici din țările occidentale sînt bine cunoscute confrărilor lor din țările socialiste și invers.

Mergînd pînă la sursele cele mai îndepărtate ale culturii europene, fără identitate națională, cufundate în istoria și preistoria popoarelor, vom găsi suficiente motive și dovezi să credem că însecuiturile, și nu numai ele, vorbesc despre unitatea culturală a Europei, despre fondul comun, care întotdeauna a supraviețuit printr-o mare varietate de forme. După opinia multor cercetători și savanți, acest fond comun și esențial al umanității este răspîndit pe toate continentele, cu atât mai mult în Europa, dacă raportăm ideea existenței lui numai la continentul european. El provine dintr-o identitate a psihologiei umane, ținînd de cadrul social în care se desfășoară viața și oricît ar fi de mari deosebiri, ele sînt mult mai mici decît asemănările, în speță decît acest fond comun esențial. Dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra trecutului cultural al Europei, constatăm, începînd de la folclor pînă la cele mai moderne creații ale spiritului uman, că acestea se constituie într-o unitate general acceptată, depășind orice frontiere convenționale, puse, mai mult sau mai puțin, în calea comunicării. Fondul valorilor perene ale culturii europene, esteaceel tezaur comun și neperisabil care alimentează, generație după generație, toate popoarele continentului, întărîndu-le permanent convingerea, că prin ceea ce au realizat sau realizează mai bun se înscriu pe orbita unită a culturii europene de pe care

strălucesc, cu o intensitate mai mare sau mai mică, dar funcțiar egală, contribuțiile aduse de fiecare popor. Culturile naționale, alimentate de rădăcinile puternice ale existenței popoarelor, se varsă în marea întinsă a culturii europene, pe care o îmbogățesc continuu, într-un raport de egalitate suverană și nu de la marea la mic sau de la superior la inferior. Exemplele sînt nenumărate pentru a face dovada justetei acestei afirmații. Ibsen, Andersen, Grieg, Sibelius, Strindberg, Joyce, Bock, Enescu, Brâncuși sînt numai cîțiva din marii creatori de cultură, provenind din arii geografice relativ mărginașe și din popoare puțin numeroase, dar fără de care cultura europeană ar fi grav amputată. Europa culturală trăiește prin toți marii săi creatori, prin zestrea inestimabilă pe care aceștia au lăsat-o popoarelor lor. Ea nu poate fi divizată, întrucît o astfel de diviziune ar fi contrară spiritului european dintotdeauna, ar ofensa memoria celor care i-au creat valorile cele mai de pret, prin care trăiește și respiră în fiecare clipă. Cultura nu a divizat niciodată ci, dimpotrivă, a unit popoarele continentului, stimulîndu-le virtuțile creatoare și însufliindu-le încrederea într-o cunoaștere reciprocă și o înțelegere tot mai bună.

## II. Dimensiunea culturală a colaborării și unității europene

... Popoarele, în lupta pentru decolonizare, pentru obținerea independenței și suveranității naționale și-au format voința fermă de a trăi în libertate, fără și împotriva oricăror asupritori, au scos din straturile adînci ale etogenezei și istoriei lor tot ceea ce le este mai propriu și mai caracteristic, pînă pe un drum fără întoarcere, al afirmării identității lor culturale. Afirmarea identității culturale a popoarelor, și, odată cu ea, democratizarea culturii, au fost și sînt unele din problemele mult dezbătute în ultimii 10-15 ani în coloanele presei culturale europene. În conferințe, simpozioane și colocvii, chiar dacă popoarele Europei sînt mai puțin afectate decît altele în consolidarea acestei identități și a lărgirii accesului la cultură pentru masele de oameni ai muncii.

Identitatea culturală a unui popor, concepută ca ansamblul valorilor sale spirituale, « ... ne apare azi tot mai mult ca un element esențial al devenirii istorice, ... cîci ea nu este nici o moștenire anchilozată, nici un repertoriu de tradiții. Identitatea culturală ni se înfățișează, într-o societate dată, ca o dinamică internă care se hrănește din propriile valori spirituale și primește, totodată, aporturile venite din exterior, pe care, de altfel, le asimilează și le preschimbă. Identitatea culturală este un factor perpetuu de sinteză vie, originală, constituind o cheazăie a progresului fiecărei națiuni, ca și a indivizilor ce o alcătuiesc ».<sup>1</sup>

Lupta fiecărui popor pentru apărarea și afirmarea identității sale culturale este egală cu însăși dreptul său la existență, cu apărarea și afirmarea statutului de egalitate suverană în raport cu oricare alt popor. De aici decurge, în mod logic, egalitatea funcțiară a culturilor, indiferent dacă sînt create de popoare mari sau mici, bogate sau sărace. În acest sens, sună deosebit de actual și drept cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu: « ... care spunea cu peste un deceniu în urmă: « Trebuie să avem permanent în vedere că fiecare popor, fie el mare sau mic, a contribuit și va contribui la patrimoniul civilizației universale, care se compune pînă la urmă din ceea ce au creat toate națiunile lumii. Din acest punct de vedere, popoarele ca și oamenii sînt pe deplin egale. Mare este acel popor care se străduiește să dea cît mai mult civilizației și cauzei păcii în lume ».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Valentin Lipiță, « Elemente esențiale în promovarea principiilor cooperării cultural-științifice », articol apărut în *Revista Comisiei naționale române pentru UNESCO*, anul 25, nr. 3, 1983.

<sup>2</sup> Nicolae Ceaușescu: *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 6, București, Editura politică, 1972, pag. 83.

Colaborarea culturală europeană, în acest ultim deceniu al multor dezbateri și clarificări de principiu, a intrat tot mai mult pe făgașul unor schimburi culturale echitabile realizate de parteneri independenți și egali în drepturi.

Moștenirea culturală europeană, în toată unitatea și diversitatea ei, ca și creația culturală contemporană, își spun tot mai mult cuvântul în colaborarea dintre țările și popoarele continentului, în efortul general de a contribui la unitatea, pe toate planurile, a Europei, atât de amenințată de o catastrofă nucleară cu consecințe incalculabile.

Încă din anii « războiului rece », din perioada de tristă memorie a creării celor două blocuri militare opuse și a zăngănitului de arme, un curent « subteran », la început mai firav apoi tot mai plin de energie, își făcea loc pe deasupra politicilor de bloc, ducând cu el dintr-o parte în alta a Europei, prin schimburi culturale, mesajul înțelegerii și colaborării dintre țări și popoare cu regimuri social-politice diferite. UNESCO n-a întârziat să sesizeze acest fenomen pozitiv, să-l încurajeze pe parcursul anilor care au urmat, iar într-un studiu publicat la Paris în anul 1973 s-a arătat că « deși cele două blocuri continuă să existe... schimbările culturale au devenit mai frecvente și mai active, ele se extind în toate direcțiile, chiar între țările cu sisteme social-politice diferite »<sup>2</sup>.

Țările europene încep să reînnoade vechile legături culturale, care în perioada antebelică și imediat postbelică existau dintr-o parte în alta a continentului, aducând în contemporaneitatea imediată tradițiile unei colaborări de secole și milenii. Europa, cu moștenirea ei culturală inestimabilă și creația efervescentă a anilor postbelici, nu putea suporta, vreme îndelungată, scindarea culturală, chiar dacă în partea de răsărit a continentului revoluțiile de eliberare socială și națională au dus la instaurarea, într-o serie de țări, a unui regim social-politic nou, diferit de cel din apus. Noul regim social-politic din țările Europei de răsărit a chemat la viață culturală masele cele mai largi ale populației prin scarlarizare generală și instruire superioară, prin punerea la dispoziția acestora a tot ceea ce a creat mai bun Europa culturală dintotdeauna. Ar fi nedrept să se spună că țările socialiste s-au izolat de cultura occidentului european, cînd faptul este de notorietate generală, că aceste țări, în anii socialismului, mai mult decît oricînd înainte, au făcut apel, în numele dezvoltării proprii, la realizările de seamă ale culturii și științei de pretutindeni. Spre sfîrșitul anilor '50 și, mai ales în deceniile următoare, relațiile culturale dintre țările din estul și vestul Europei capătă dimensiuni necunoscute anterior, patronate la nivel guvernamental și realizate prin cele mai variate forme, acceptabile pentru toate părțile interesate. Cele 35 de state europene și nord-americane, care și-au pus semnătura pe actul final de la Helsinki, în momentul punerii acestei semnături, la 30 august 1975, aveau deja încheiate acorduri și programe de colaborare culturală sau efectuau, sub alte forme, schimburi culturale din cele mai largi și mai variate.

Aceste schimburi dau, tocmai ceea ce numim noi, dimensiunea culturală a colaborării și unității europene.

Oamenii de artă și cultură din Europa, întruniți frecvent în cadrul larg și generos al celor mai variate manifestări internaționale, constituie un detașament important al luptei pentru progres și colaborare, pentru securitatea și pace. Cultura a fost întotdeauna și va fi, cu atît mai mult, în viitor, nu numai o consecință a păcii ci și o premiză a ei. Comunicarea nestîngîrită între acei care, prin talentul și eforturile lor neobosite, creează cele mai elevate și durabile produse ale spiritului uman, a devenit o necesitate incontestabilă a vieții internaționale contemporane.



<sup>2</sup> UNESCO Cultural co-operation in Europe. Situation and Prospects. Paris, mai 1973, pag. 6

## ARTA, SIMBOL PROFUND AL CETĂȚII

HORIA DAMIAN

În dialog cu

GABRIEL LIICEANU

EUGEN SIMION

### Poetica locuirii

Răsfoiesc volumul *Les symboles du lieu, l'habitation de L'homme*, apărut în editura l'Herne (Paris, 1982), alcătuit de Constantin Tacou. O carte admirabilă despre orașul modern și filozofia spațiului intim, cu articole, extrase din marii filozofi ai timpului (Heidegger, Bachelard) și din urbanisții care au marcat, prin gândirea și proiectele lor, arhitectura veacului nostru: Le Corbusier, Walter Gropius... Sînt asociați acestei teme doi artiști, Horia Damian și Jean-Pierre Raynaud, interesați mai mult decît alții de *poetica locului* și a *locuirii*...

Bachelard spune în *Poetica spațiului* că pentru noi toți există o casă onirică, o casă a *amintirii*-vis, pierdută în umbra trecutului. Ea este arhetipul casei natale, primul univers al ființei umane, țara Copilăriei imuabile, eterne... Fără ea, omul este pierdut. Loc de protecție și de reverie, casa e ultimul spațiu paradisiac în care omul mai are acces.

Aici el vrea să se manifeste și vrea să se ascundă. Căci, conchide Bachelard, « omul este ființa între-deschisă ». Asta sugerează o succesiune de închideri și deschideri, o pîndă nesfîrșită, o teamă eternă de expunerea totală a ființei. Casa este spațiul în care această teamă se risipește, dar nu de tot pentru că ființa întredeschisă

simte în permanență pînă din afară a universului. Pentru că locuința să devină un spațiu de plenitudine și reverie trebuie să fie plasată în mediul protector al naturii. Bachelard crede că orașul modern nu-i un loc bun pentru locuire. «La Paris nu există case», scrie el. Omul nu se simte niciodată la el într-un apartament care nu are nici o rădăcină. Omul trăiește, aici, în dimensiunea orizontalității, casa lui orîșenească nu cunoaște dramele universului și nu îngăduie *valorile intime ale verticalității*, adaugă Bachelard. ... Iată o sfidare adusă urbanismului modern. Le Corbusier crede, dimpotrivă, că orașul este «un joc al formelor sub lumină», o corelație pe care omul o aduce naturii, o creație, deci. Pentru ce orașul n-ar fi azi, se întrebă el, o sursă de poezie? Întrebare formulată încă din secolul trecut și tot atunci a apărut și răspunsul: poezia își poate asuma *monstruosul*, bizarul aglomerării urbane. Mai tîrziu s-a făcut în chip programatic o poezie a betonului și a sticlei (constructivistii, suprarrealiștii), o poezie, cu alte vorbe, a obiectelor nepoetice. De la *Florile răului* pînă azi, poezia a recucerit toate acele zone ale realului reputate pentru lipsa lor de poezie. Spiritul modern, care suferă de atitea complexe, nu cunoaște totuși complexul incompletitudinii, esențial la romantici.

În artele plastice, legate în chip mai direct de materie și, cazul sculpturii și a arcelor ornamentale, dependente într-o mare măsură de configurația urbanisticii moderne și de gustul omului închis în solitudinea din «inima organismului comunitar» (Gropius), *locul și locuirea* sînt națiuni esențiale. Caietul editat de l'Herne aduce unele dovezi, luate din filozofii și artiști, de bună înțelegere între artă și cetatea arhitectilor. Miza atras în special atenția dialogul purtat între filozoful român Gabriel Liiceanu și Horia Damian, artist plastic de origine română. Pe acesta din urmă l-am cunoscut și eu în atelierul său din Montparnasse, după ce în 1972 îi văzusem o expoziție la Muzeul de artă Modernă al orașului Paris. Horia Damian este un sculptor cunoscut în lumea întreagă și una din *Colinele* lui din poliester stă de cîțiva ani în fața unui bloc imens de pe Park Avenue din New York. Proiectele lui sculpturale (Orașul lui Alexandru, Mastaba) i-au adus multe simpatii. Ele par, zice Philippe Solars, un ansamblu de reacțoare, un depozit astronomic. ... l-am cunoscut mai bine pictura, dominată de *coline și piramide*, executate cu o mare finețe. Tablourile, ca și volumele lui, arată, cu adevărat, un gust decis pentru modernitate. Privesc, acum, fotografiile acestor machete și trei impresii vin spre mine: de ordine, de grandoare și de utopie modernă. Orașul lui Alexandru pare, întii, o imensă uzină populată, dominată de mari cisterne conice, dispuse într-o ordine care să indice existența unui centru (infecto templi) și, printr-o infinitate de străzi rectilinii, sugerează solidaritatea și perfecționarea geometrică a cetății moderne. Nu mai trăim desigur în timpul catedralelor și, privind volumele lui Horia Damian, ne dăm seama că arta se adaptează unui nou stil de a fi și de a trăi în lume. Furnalul este piramida epocii noastre și, în locul bisericilor, a apărut un gigantic con prevăzut cu trepte circulare. Totul indică, pentru spirit, un sens al ascensiunii ratate, un puternic sentimental limitat. În spirit rămîn însă, intacte, voința de fericire și gustul pentru armonie. *Colinele*, orășele lui Horia Damian sînt, cu precizie spații ale armoniei. Piramida, care era simbolul morții, a devenit în opera acestui original artist simbolul vitalității în geometria existenței și a nevoii de sacru. Ordinea desăvîrșită a acestor puncte seriale reprezintă o primă treaptă a sacralului. M-a surprins în dialogul citat ideea lui Horia Damian că artistul caută, azi ca și ieri, fericirea. E o mare aventură, e un mare risc să sugerezi toate acestea folosind un material atît de artificial ca poliesterul și să construiești un oraș utopic în care templele seamănă cu turbinele nucleare. Horia Damian și alții îndrăznesc: transpau în forme plastice, turbina devine un spațiu sacru, un loc pentru închiderea și deschiderea ființei. ...

**GABRIEL LIICEANU.** Domnule Horia Damian, în intenția mea, disacția noastră ar urma să fie o apropiere, o ieșire în întîmpinare, a două domenii: experiența gîndirii și cea a imaginii. Însă unde s-ar putea ele întîlni, dacă nu am presupune că arta însăși este mai mult decît prilejul pentru o simplă «bucurie estetică»? Și aceasta, în ciuda faptului că în general arta este raportată în mod exclusiv la «lumea frumuseții», iar frumosul este privit ca o simplă sursă a plăcerii. Judecînd însă după opera dumneavoastră, nu mi se pare că faceți parte dintre artiștii care se îndeletnesc cu arta doar pentru a provoca plăcere.

**HORIA DAMIAN.** Cred că mai întii ar trebui să definim frumosul.

**G.L.** Credeți că vom reuși? Gîndirea europeană se chinuie de pe vremea lui Platon s-o facă. Cunosch un pictor care, de cîte ori îi telefonează prietenului său — acesta este estetician —, începe cu întrebarea: «Ei, ai aflat între timp ce este frumosul?». În cazul nostru, însă, lucrurile se petrec invers. Și vă mînturisesch că ard de nerăbdare să aflu de la un artist, deci de la o competență în materie, răspunsul la această întrebare.

**H.D.** În orice caz, cred că dacă am încerca, în ultimă analiză am ajunge poate la concluzia că frumusețea nu este separată de adevăr. Cred, chiar, că frumusețea este adevărul.

**G.L.** Ați atins din capul locului un punct sensibil al esteticii contemporane. Există gînditori pentru care Wahrheit și Schönheit, «adevărul» și «frumusețea» merg mînd în mînd. Toate domeniile spiritualității umane, arta inclusiv, spune Heidegger, reprezintă forme ale adevărului înțeles ca «dezvăluire», ca «stare de neascundere». Artă devine astfel un capital în fenomenologia marilor epifanii spirituale. Deci dumneavoastră, ca artist, credeți de asemenea că există un raport decis între artă și adevăr, între frumos și adevăr.

**H.D.** Nu că este un raport, dar este unul și același lucru. În limba engleză există două cuvinte legate de «frumos»: *Beautiful* este conectat întotdeauna cu un obiect, în timp ce *beauty* este frumosul în sine. Artistul intuiește frumosul în sine, dar în arta lui el este în mod fatal conectat cu obiectele. Aș spune, avînd în vedere această situație, că poziția artistului este una de *regresiune*.

**G.L.** *Regresiune în raport cu ce și regresiune la ce?*

**H.D.** Regresiune în raport cu «viziunea» frumosului înșuși. Dacă admitem că — într-o stare foarte aparte, desigur, — frumusețea poate fi «văzută», atunci artistul care are privilegiul acestei viziuni este obligat să-și «traducă» intuiția într-o formă sau într-o culoare. Această traducere îmi apare a fi o regresiune, o coborîre la o etapă inferioară, la o stare mai puțin pură. Tocmai această stare a trecerii de la *beauty* la *beautiful*, prin care frumusețea este conectată la o lume a obiectelor, este starea în care lucrează artistul.

**G.L.** Îmi vine în minte, à propos de ceea ce spuneți acum, afirmația pe care ați făcut-o în legătură cu «Colina», expusă la Guggenheim și amplasată actualmente în Seagram's Building; spuneți că de fapt nu este vorba de o colină, ci de ideea unei coline. Însă faptul de a vedea în spatele aparențelor sensibile realități mai adînci, nesensibile pe o cale perceptibilă, deci idei, reprezintă demersul prin excelență al filozofiei, al gândirii speculative de la greci încoace. Și totuși, în secolul nostru, Brîncuși vine și el să afirme că vizează nu doar materialitatea lucrurilor, ci încă ceva pe deasupra, un fel de «*soi caché*», propriu, deci deopotrivă forma aparentă și desprinderea de aparență. Același lucru îl afirmați și dumneavoastră, de vreme ce susțineți că vedeți nu perceptibilul ca atare, ci ceea ce se află în spatele lui. Cum credeți atunci că se deosebește demersul unui artist care își asumă destinul artei la acest nivel, de cel care este specific gândirii europene de două mii de ani încoace?

**H.D.** Nu văd de ce trebuie să apară o particularitate în punctul acesta.

**G.L.** Pentru că altminteri nu mai putem deosebi două demersuri ale spiritului care au propria lor particularitate. Vă spuneam că filozofia începe printr-o invalidare a aparentului: există, în spatele aparentului, o realitate primordială, căreia fiecare gânditor i-a dat un nume sau altul. Dumneavoastră spuneți, de asemenea, că vreți să ajungeți la o realitate primordială, la acel ceva aflat «în spatele» lucrurilor.

**H.D.** Vedeți, cred că de îndată ce facem apel la cuvinte, ne aflăm prinși într-o capcană; pentru că, în fond, ideea de «a ajunge» este deja o idee

spațială: plec dintr-un punct și ajung în altul. Or, în realitate, experiența despre care vorbim este una a lui *au delà*, dincolo de spațiu și timp.

**G.L.** Nu credeți că avem nevoie măcar de o aproximare a acestui «*au delà*»? **H.D.** În cuvinte putem da sugestii, însă starea aceea care e starea artistului în însuși momentul creației, o stare în care artistul se uită pe sine ca individualitate, ei bine, această stare este o trăire, nu e un lucru definibil. Și nu este un lucru definibil pentru că în ea nu se află nimeni care să o definească. Persoana care ar veni să o definească apare după ce miracolul a avut loc.

**G.L.** Înțeleg că tot ce înseamnă dihotomizare, deci suma tuturor opozițiilor și binarităților pe care intelectul analitic european le-a semănat, devastator, pe parcursul experiențelor sale interpretative și explicative, încetează să mai funcționeze în demersul dumneavoastră. Nu mai există un subiect lucid al contemplării, nu mai există obiectul tradițional al epistemologiilor profane. Sîntem în plină topografie și psihologie a extazului.

**H.D.** Îmi vine în minte o glumă a lui Dali, care spunea odată: «Pictori, nu vă fie teamă că nu veți fi moderni; este, din păcate, singurul lucru pe care ne-l puteți evita».

**G.L.** Și ce legătură faceți între...

**H.D.** Una indirectă. Așa cum nu trebuie să-ți fie teamă de a fi modern, nu trebuie să-ți fie teamă să trăiești starea despre care vorbeam. Și aceasta, în condițiile în care întreaga complexitate a lumii manifeste e mereu prezentă și noi nu putem scăpa de ea. Să te încapățînezi să vezi realitatea care e în spatele realității este deja o stare specială, una anormală; nu e starea curentă, de toate zilele.

**G.L.** Iar pentru a vorbi despre acea realitate, spuneți, nu mai putem face apel la termenii gândirii dihotomice cu care se operează în mod curent.

**H.D.** Ei pot servi, desigur, pe un anumit plan. Dar dacă vorbim despre actul creației, este evident că el nu poate fi abordat numai pe calea gândirii.

**G.L.** Deci, cu puțină rea voință, putem reduce totul la banalitatea că gîndirea artistului este implantată cu o forță sporită în solul sensibilității, și în felul acesta ajungem din nou la o dihotomie, aceea dintre sensibilitate și rațiune. Or, dumneavoastră se pare că aveți în vedere o facultate integratoare, o stare a spiritului în care nu mai e vorba de conjuncția sau divorțul unor instanțe distincte.

**H.D.** Întocmai. Gîndirea și sensibilitatea fac parte din zona fenomenală a ființei. Însă aventura despre care vorbesc este o aventură în urma căreia

cele două se topec și dispar într-o experiență extraordinară. Iar această experiență se petrece în momentul inspirației artistului, unul imposibil de măsurat.

**G.L.** Se poate vorbi în vreun fel despre această experiență sau ea trebuie să plutească în vag și să fie înconjurată cu tăcere? Acestei experiențe pe care o face artistul îi dați un statut alt de aparte?

**H.D.** Nu. Fiecare om trece prin stări de felul acesta, numai că nu le remarcă. În cazul artistului, ele sînt suscitade de o anumită facultate de a face.

**G.L.** De a face în numele a ce?

**H.D.** Nu înțeleg ce vrei să spunei.

**G.L.** Acest «a face» trebuie să fie determinat de o nevoie specială, de un impuls inițial, și trebuie să fie dirijat către ceva. Care sînt mobilurile acestei fapte a artistului.

**H.D.** Nu cred că artistul are un mobil special. Mobilul lui este mobilul tuturor, adică realizarea frumuseții, a adevărului.

**G.L.** Toată lumea urmărește acest lucru?

**H.D.** Este exclus să nu-l urmărească.

**G.L.** Deci toată lumea năzuiește către o lume a adevărului și frumosului?

**H.D.** Chiar cineva care ar face aparent contrariul, nu caută de fapt decît asta: adevărul.

**G.L.** Prin ce se deosebește atunci drumul artistului de cel al «lunii»?

**H.D.** Print-o facultate de a fixa experiența. Altfel nu e vorba de nici o deosebire.

**G.L.** Care experiență?

**H.D.** Experiența spirituală despre care vorbeam.

**G.L.** Deci căutarea adevărului și a frumosului.

**H.D.** Da. El o fixează într-un anumit fel. De ce o fixează? Pentru un motiv inexplicabil. El este născut cu un lucru anume. E vorba de *kharma*-ul său, de ciclul nașterilor sale sau al întrupărilor sale precedente. E sigur că artistul vine pe lume cu un bagaj anumit și că în bagajul acesta este conținut idealul pe care el îl are și pe care apoi îl slujește dincolo de voința sau de opțiunile sale.

**G.L.** Interesant este cum se actualizează un asemenea bagaj într-un secol alt de critic pentru artă, cum este secolul nostru. Dacă rămînem la nivelul idealului despre care vorbim, atunci arta pare să fie, cu fiecare artist în parte, doar modalitatea de rezolvare a unei ecuații personale, în care, în afara artistului și a «bagajului» său, nu mai există nici un alt termen. Or, pentru un artist care se naște în secolul acesta, problemele limbajului artistic — implicînd raportarea la ceilalți artiști, cît și încercarea de a stabili o posibilitate de comunicare cu publicul — au cîmpătat o asemenea eminență, înțelesul «existențial» al aventurii artistice tînde să se oculteze într-o manieră fără precedent. Ce devine idealul despre care vorbeai în aceste condiții? **H.D.** Dar nici un artist nu a trăit vreodată izolat în propria lui aventură existențială. Vibrațiile epocii nu pot fi evitate.

**G.L.** Dar eu tocmai la absența vibrațiilor epocii mă refer. Dacă ne gîndim de pildă, la un artist al Antichității, al Evului Mediu sau al Renașterii chiar. Îl vedem cufundat într-un mediu spiritual pe care el îl primește aproape ca pe un dat. Este și acesta un bagaj, numai că un bagaj colectiv, un sistem de convenții impersonale, din care se împărtășesc atît creatorul, cît și spectatorul, și care face cu puțință deopotrivă creația, comunicarea și interpretarea operei artistice. Orice artist participă pe atunci la o mitologie, la un urias sistem de simboluri creat și menținut de o conștiință istorică într-un anumit răstimp. Acest sistem făcea cu puțință comerțul artistului cu ceilalți artiști și cu «publicul» său. Artistul era un artist al cetății, iar actualizarea idealului său avea loc într-un mediu de soluții pe care i le oferea spiritualitatea cetății înseși.

Or, astăzi, toate aceste repere spirituale au dispărut. Dumneavoastră apăreți într-o epocă în care marile trasee ale simbolismului european s-au pierdut, în care diversificarea spațiilor de expresivitate și a codurilor lingvistice este maximă; o lume în care nici o comunicare spontană nu mai este cu puțință.

**H.D.** De acord. Tocmai asta este drama artistului modern.

**G.L.** Și atunci, în această situație, ce aveți de făcut? Să vă creați o «mitologie personală» din propria dumneavoastră aventură existențială, cu speranța că, propunînd-o celorlalți, ei ar găsi-o exemplară și ar trăi-o ca atare? Cum se produce unificarea spirituală a lumii în condițiile în care toate reperele și criteriile spirituale au dispărut?

**H.D.** Este foarte adevărat că artistul de altădată era prins într-o tradiție extrem de puternică. Aș spune chiar mai mult: el era apreciat în măsura în care scena pe care o reprezenta era efecă. Pot relata în acest sens cazul lui Duccio. După ce *La Majesté de la Vierge* a fost terminată — lucrase

la ea mai mulți ani — retablul a fost scos din atelier și purtat spre catedrală. Toată populația Siennei ieșise pe stradă și peste tot domnea o fervoare extraordinară. Toată lumea sărbătorea evenimentul. Iată deci cum era artistul încadrat în cetate. Asta nu înseamnă însă că oamenii așteptau arta cum o apreciem noi în sensul modern al cuvântului. Ei nu se uitau la opera lui Duccio minăți de un interes estetic; ei o judecau sub unghiul eficacității, al eficacității ei pentru o cauză spirituală. Opera servea o idee.

Aceasta nu este însă decât o față a lucrurilor; pentru că există, de asemenea, starea artistului în timpul creerii opere. Și după părerea mea, aspectul acesta nu s-a modificat între timp. Este vorba de două planuri complet separate. Când vorbim despre artist în viața cetății, ne situăm pe un plan foarte îndepărtat în raport cu misterul creației. În schimb, când vorbim despre artist în fața opere sale, ajungem într-o zonă mult mai profundă și care, după părerea mea, este mult mai interesantă. Și repet: acest aspect nu cunoaște o istorie. Artistul în fața opere sale, încercând să stabilească un contact cu frumusețea și adevărul, pune întotdeauna aceleași probleme.

**G.L.** Nu, pentru că atunci artistul lucra în numele unui ideal care îl preceda. Pe când pe dumneavoastră nu vă mai precede nici un ideal. Dumneavoastră trebuie să-l inventați și să-l propuneți. Înainte artistul îl reproducea și îl oferea.

**H.D.** De acord. Însă acest lucru nu are nici o importanță în raport cu procesul spiritual care e procesul creației înseși. El nu s-a schimbat. În acest sens, van Gogh nu se deosebește de Duccio, numai pentru că într-un caz artistul își fabrică singur idealul pe care-l pune pe pînă, pe când în celălalt, acest ideal îl precede. Am să amintesc o vorbă minunată, care se află pe un tablou al lui Niccolò dell'Abate, înfățișînd o scenă de crucificare. În josul tabloului scrie: «Pictat în timpuri fericite, de mine Niccolò dell'Abate. Christ în mansuetudinea sa, vrînd să curme orice durere».

**G.L.** Și dumneavoastră vedeți aici o analogie cu situația artistului contemporan? **H.D.** Precizez din nou: dacă vom confunda cele două planuri, o să avem impresia că vorbim despre două lucruri diferite. Dacă vorbim de interferențele fenomenale ale artistului cu lumea, este un lucru; dacă vorbim despre procesul înșuși al creației este cu totul altceva. Acesta e ca și un act de dragoste, care nu are cum să se schimbe. Van Gogh în fața lanului de grâu de la Arles spunea: «O fericire, o plenitudine a imersiunii!». Același lucru ca la Niccolò dell'Abate. Van Gogh, pictînd lanul de grâu în numai 20 de minute, realiza o telegramă a unei trăiri de excepție. El atingea atunci starea în care Van Gogh înșuși nu mai era prezent. Când

Van Gogh își lua șevaletul, cutia, umbrela și pălăria și apărea în fața lanului, era dur, era un șoc. Îl dureau picioarele, nu mîncase, era neliniștit. Analiza vine după. A relua lucrul înseamnă întotdeauna a reintra în starea aceea, a o re-trăi și a o continua. Este cazul lui Cezanne. Cezanne, pictînd portretul lui Géo ffroy, a avut nevoie de o sută de sedințe. Era opusul absolut al lui Van Gogh. Géo ffroy înșuși povestește că Cezanne lăsa de fiecare dată o porțiune albă pe care nu îndrăznea să o acopere. Spunea: «Poate data viitoare». Cezanne trebuia să regăsească de fiecare dată starea din care ieșea. Și asta nu pentru că decidea să facă astfel sau pentru că încerca să facă astfel, deoarece a încerca să regăsești această stare înseamnă a nu mai fi în ea. El o regăsea pur și simplu, o retrăia.

**G.L.** Dacă revenim la planul fenomenal pe care se desfășoară relația artistului cu lumea în care trăiește, putem oare spune că artistul tradițional avea mai multe șanse decât cel de astăzi în a realiza o comunitate de trăire cu publicul său?

**H.D.** Într-un anume sens, desigur. Căci în aceste epoci, în care tradiția era vie, artistul se încadra într-un sens care îl preceda. Temele esențiale îi erau date și el nu avea decât să le facă eficace prin intermediul artei sale. Erau se reducea oarecum la o chestiune a «făcerii» (du «rendu»). Un mare artist era acela care făcea tema mai vie, mai eficace. În schimb, artistul modern este singur, rupt de raportul cu tradiția, rupt, de asemenea, în raport cu publicul său. De unde și necesitatea, pentru el, de a găsi temele și maniera de a le exprima.

**G.L.** Credeți oare că un public privilegiat, capabil să aibă acces la stările artistului și să obțină astfel o comunicare bazată pe un cod afectiv, ar putea exista și astăzi?

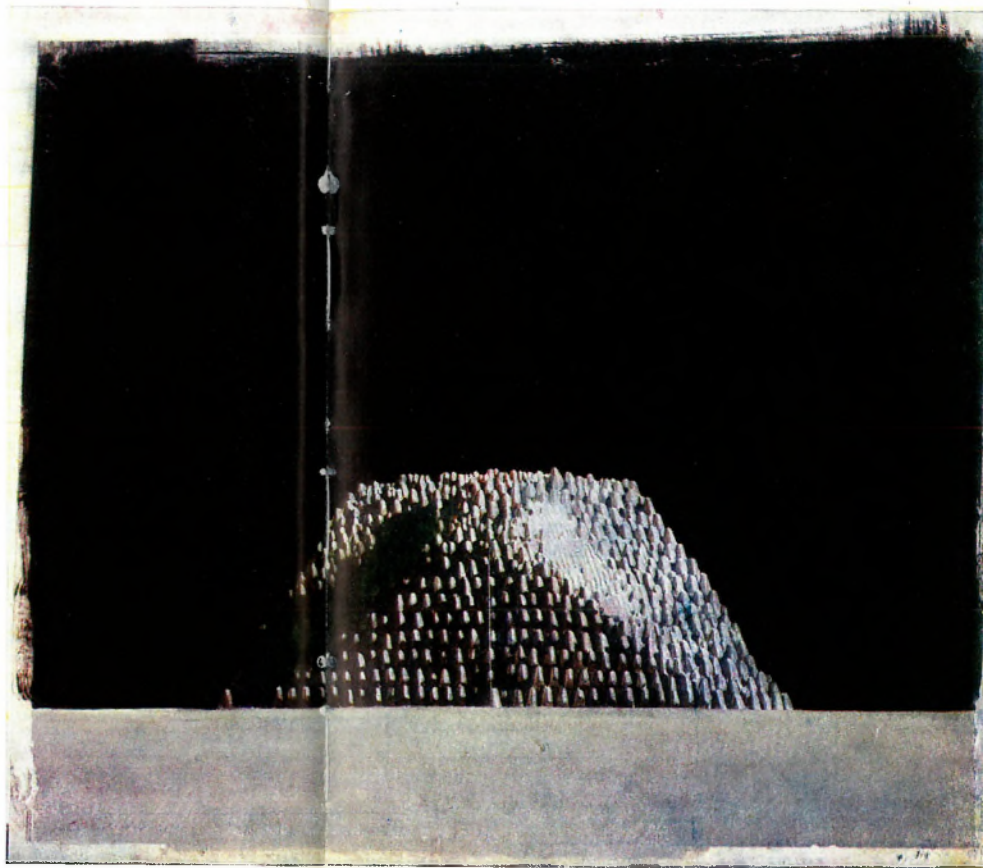
**H.D.** Mi se pare că este o eroare să idilizăm la nesfîrșit trecutul. Drept care nu-mi place să cred că altădată era formidabil și că astăzi situația este disperată.

**G.L.** Și totuși, arta nu mai are astăzi puterea să scoată lumea pe străzi. Astăzi nimeni nu ar mai celebra un tablou, așa cum celebrau locuitorii Siennei opera lui Duccio.

**H.D.** Poate. Dar să nu uităm totuși că publicul acceptă astăzi să stea ore întregi la coadă pentru a vedea o expoziție a lui Vermeer sau Picasso.

**G.L.** Iertați-mă, dar cred că este vorba de o confuzie. Oamenii care acceptă astăzi să facă un asemenea sacrificiu de dragul artei, privesc operele respective ca opere muzeale, ca simple prezente vestigiale, care nu mai au nimic comun

HORIA DAMIAN, *Colina*  
(fotografie de Mihai Orcveanu)



cu gândurile, acțiunile și pasiunile stîrnite de operă în clipa nașterii ei. Una este cînd retablul pictat de Duccio este însoțit de multimea cetății de la atelierul artistului la catedrală, și altceva este cînd se face coadă la Vermeer sau Tutankamon. În primul caz era vorba de ceva autentic și trăit, legat de climatul spiritual în care opera se născuse și în care era receptată. În al doilea caz, nu era vorba decît de urma unui destin, de exterioritatea pe care opera o prezintă posterității sale și pe care noi o percepem în forma proastă a spectaculosului.

**G.L.** E adevărat. Însă nu trebuie să minimalizăm ceea ce se petrece astăzi. **H.D.** E adevărat. Însă nu trebuie să minimalizăm ceea ce se petrece astăzi. Este adevărat că oamenii aceștia sînt condiționați în mii de feluri, și că ei răspund, conștient sau nu, la cerințele unei « pieti artistice », la imperativele mediilor de propagandă culturală sau, pur și simplu, la acelea ale unei educații artistice tradiționale. Dar nu e mai puțin adevărat că ei pot trăi în chip autentic o aventură artistică, că pot participa realmente la ea.

**G.L.** Nu gîsiți totuși că este grav să nu putem invoca astăzi o operă plastică în care să ne recunoaștem și pe care să o resimțim ca a noastră?

**H.D.** Cred că acest lucru este cu putință, e drept, nu întotdeauna în sensul cel bun. Să luăm exemplul *Guernica* a lui Picasso. Este tabloul care a bulversat cei mai mulți oameni. A fost privit ca un fel de epopee a vremii noastre, ca tabloul cel mai celebru al secolului. Dar lumea nu aprecia aici pictura înșăși, ci mesajul anti-nuclear și valoarea ei în dolari. Mă întreb însă dacă în cazul lui Duccio lucrurile se petreceau altfel. Cetățenii din Sienna nu se prosternau în fața picturii lui Duccio, ci în fața maiestriei Fecioarei.

**G.L.** De acord. Numai că astăzi s-au pierdut acele simboluri care puteau să creeze o comunitate spirituală în jurul unei opere de artă. În aceste condiții, dumneaavoastră ca artist, sînteți obligat să trăiți o aventură solitară.

**H.D.** Toate acestea le știu, numai că nu vreau să mă fixez în această formulă. După cum vă spuneam, mi se pare mult mai interesant să analizăm lucrurile la acel nivel la care ele își trădează caracterul lor de permanență. E mai important să poți stabili demersul unic, profund, al artistului în timpul creației sale, un demers care nu s-a schimbat, pentru că este o aventură de iubire eternă. E o aventură de iubire pentru artistul din Atena, pentru cel din Renaștere, pentru cel din secolul XIX și pentru cel de astăzi. Iar în acest sens, aventura pe care o trăiesc eu nu e defel solitară.

**G.L.** Să revenim atunci la acel plan al operei pe care se desfoară aventura eternă a artei. Mi-ai vorbit, într-o discuție anterioară, despre existența unor

forme primordiale, investite cu o valoare de necesitate, pe care în arta dumneaavoastră încercați să le fixați. Dar dacă ele există ca atare, de ce nu sînt aceleași pentru toți artiștii? Ce garanție de universalitate pot ele să ofere, de vreme ce apar numai la dumneaavoastră?

**H.D.** Importantă este zona din care se nasc aceste forme în sufletul artistului. Dacă e vorba de formele care se nasc la un nivel superficial, dominat de jocul contradicțiilor, de « da » și « nu », și unde memoria deține un rol fundamental, atunci nu acestea sînt formele primordiale despre care vorbim. Dacă însă formele acestea țînesc dintr-un spațiu profund — numesc « profund » spațiul în care artistul nu mai este prezent ca ins — atunci ele au șansa de a fi realmente valabile și de a fi resimțite și recunoscute ca atare de către oameni. Cineva a spus: « Atîta vreme cît există artist, nu există artă ». Voia să spună: atîta vreme cît există cineva care face, magia artei nu poate avea loc. Magia artei nu se produce decît atunci cînd cel care face dispare ca individualitate. Artiștii « conceptuali », care creează în deplină conștiință, sînt de fapt imbecili, deoarece creația are loc dîncolo de orice mentalizare. Acesta este, după mine, aspectul cel mai important. Pentru ca să poată fi vorba de creație, trebuie mai întîi ca specia de conglomerat psiho-senzorial, pe care-l numesc « x », « y » sau « eu » și care nu poate fi prezentă decît în calitatea ei de obstacol, să se dizolve și să dispară întocmai ca o bucată de zahăr în apă. Faptul însuși că opera se debarasează cu timpul de artist, nu este decît reflexul tardiv al dispariției artistului în actul creației. Ceea ce se produce înăuntrul acestui fenomen vag, greu de prins în cuvinte, se situează pe planul universalului, iar spectatorul, cînd privește, este, la rîndul lui, șocat și surprins în ființa și în aspectul lui universal, și nu în conglomeratul mărunț al eului psiho-senzorial. Iată de ce o operă de mare calitate te surprinde, chiar fără să îți dai seama, dîncolo de suprafața eului tău, pentru că artistul însuși a făcut-o așa. Aici nu e vorba, deci, de epoci istorice. Cum am putea înțelege altminteri impactul constant pe care-l are arta mare asupra oricărui spectator?

**G.L.** Și care vi se pare a fi această universalitate a noastră, fie că e vorba de artistul creator, fie de spectatorul care intră în sistemul de emoții al artistului?

**H.D.** De fapt « universalitate » este doar un cuvînt; în realitate este vorba de ființa ta.

**G.L.** Și ce raport întreține ea cu adevărul?

**H.D.** Dar ființa ta e adevărul. Nu există de fapt un raport. Artistul este asemenea unui înțelept care spune o banalitate eternă pe plan spiritual, dar care e totuși mereu nouă. Și ea este nouă tocmai prin impactul cu

cel care o spune. Acesta este misterul. Cine crede că gădește ceva absolut nou e naiv. Noul se naște din raportul unor lucruri eterne cu maniera de a le spune. Impactul spunerii (« de dire ») nu este însă un lucru comprehensibil. Se poate explica magia unui vers de Baudelaire?

**G.L.** *Vă dați seama în ce situație îngrată sîntem încercînd să discutăm în marginea acestor lucruri. Dacă acceptăm că o asemenea experiență nu se poate transmite în cuvinte, atunci nu poți decît să-l inviți pe celălalt să facă experiența și apoi să tacă. În general, însă, ne resemnăm greu cu gîndul că nu putem avea acces la orice cu ajutorul cuvintelor. S-a încercat să se dea socoteală în cuvinte pînă și de extazul mistic. Cine nu a făcut experiența despre care vorbești, este tentat să vă ceard socoteală la nivelul unor cuvinte care devin tot mai supărătoare și neputincioase pe măsură ce coborîm în analiza lor.*

**D.H.** Este adevărat. Să nu uităm însă că aceste cuvinte sînt simple indicații, nimic mai mult.

**G.L.** *Toată experiența despre care vorbești are un raport cu «tematica» artei dumneavoastră? De ce ați început, în 1951, cu tema galacticului, cu — dacă le putem numi astfel — mari parabole plastice ale cosmosului?*

**H.D.** Punctul de plecare nu a fost literar sau poetic, ci pur plastic. Utilizăm un element unic și simplu — un punct — pe care îl reluăm serial. Dispunem apoi aceste elemente simple în conjuncturi complicate, pe care spectatorul le putea interpreta apoi ca viziuni poetice ale cerului.

**G.L.** *Oricine intră în atelierul dumneavoastră este izbit de constanța formelor pe care le pictați. Aveți peșemea o explicație a eminenței piramidei, tumulului, colinei? Credeți într-o geometrie esențială? În cronicile și în articolele care s-au scris despre opera dumneavoastră, se vorbește despre «ces objets mal identifiés par la conscience collective», despre spiritualizarea geometriei spațiale, despre o căutare cvasimistică a monumentalității arhitecturale. Deci orice privitor atent vede acest lucru. Nu-l puteți contesta.*

**H.D.** Tumulul, piramida etc. sînt forme cunoscute, care aparțin istoriei, experienței comune a omenirii. Revin la ceea ce spuneam înainte despre «cerul nocturn». În primă instanță, aceste forme nu mă trimit dincolo de sugestia formală ca atare. Ele rămîn decîi preluări pentru căutări formale, legate de altele anterioare. Deci nu este vorba de nimic poetic aici, de «nostalgia arhaicului» de pildă, de amintirile care își caută sursa ultimă. Preponderentă este încercarea de a rezolva problema de ordin aproape tehnic. Însă analogiile, comparațiile, sugestia sensului — toate acestea sînt desigur inevitabile.

Cred, de asemenea, că într-o anumită stare — nu are nici o importanță cum o numim, de concentrare, de meditație, în sfîrșit, într-o poziție interioară convenabilă — poți găsi formele esențiale, arhetipale, deci formele pe care omenirea le experimentează dintr-un timp imemorial, acele forme care se dovedesc a fi mai eficace decît altele. Cu alte cuvinte, în momentul creației, în starea despre care vorbeam, poți întîlni formele esențiale care prin natura lor chiar, transgresează timpul și acced la aceea realitate pe care în chip convențional o numim «eternitate».

**G.L.** *Se naște atunci întrebarea firească: credeți într-o lume de forme privilegiate? De ce au aceste forme o recurență perfectă în tablourile dumneavoastră? Pe scurt: de ce aceste forme și nu altele?*

**H.D.** Într-adevăr: de ce aceste forme și nu altele? Nu cred că este o problemă de opțiune; artistul nu alege o formă, ci ea i se impune în plenitudinea actului de creație. Cînd fac piramida, nu este vorba de o piramidă oarecare. Evizarea bazei, maniera în care ea se restrînge apoi, acestea toate nu se produc prin intermediul unui act de gîndire, ci printr-o vibrație sensibilă. Survine apoi momentul cînd mă opresc la o formă anumită, pentru că simt că dacă aș continua într-o altă manieră, rezultatul ar fi mai puțin bun. Colina, de pildă, mi-a cerut mai multe luni de lucru. Ea este o formă suplă, în care nu se poate descoperi prezența unui unghi. Însă înăuntrul ei, există puncte dure, fracturi. Multă vreme nu am putut să găsesc linia pantei urcătoare. Pot să vă arăt macheta unei coline care nu este bună; «bună» ca formă, ca armonie. Simțiri de pildă că, aici, căderea este prea rapidă, prea scurtă, că ea nu este «bună».

**G.L.** *Înseamnă atunci că în exigența formei se consumă întreg «misterul creației»?*

**H.D.** Da, dacă această formă trădează un angajament profund în raport cu idealul ei.

**G.L.** *Cum vă explicați atunci că, în marginea expozițiilor pe care le-ați avut, critica nu a vorbit niciodată despre această primordială exigență a formei, ci despre «urbanism vizionar», despre «vizionarismul unor arhitecturi străni». Sînt acestea interpretări care vă satisfac?*

**H.D.** Nu, bineînțeles. Însă oamenii în general, și criticii deopotrivă, numesc «straniu» sau «vizionar» lucrurile pe care nu le pot asimila unui sistem de referință cunoscut. Ei conectează atunci cunoscutul cu lucrurile care, prin raport cu acest cunoscut, nu sînt încă definite.

**G.L.** *Și totuși nu puteți contesta că ați creat un soi de nouă ordo urbis. În numele cărei viziuni...*

**H.D.** Viziunea, după cum vă spuneam, este rezultatul unei poziții interioare aparte. Spectatorul ideal ar fi acela care s-ar putea identifica cu această poziție interioară, ajungând astfel să comunice cu artistul « din interior », deci fără să mai aibă nevoie de comparații, analogii și sisteme de referință. Pe scurt, fără să mai aibă nevoie să se întrebe « de ce » și « cum ». Adesea, aspectul formal al operei artistului pare să ascundă « ceva », fapt care conferă acestei opere un caracter misterios, mai ales atunci când spectatorul o privește din exterior. Iată de ce « orașul » meu pare să ascundă un secret, un lucru care urmează să fie descoperit.

**G.L.** Și chiar credeți că spectatorul nu este chemat să descopere nimic într-un tablou ca Orașul lui Alexandru?

**H.D.** Ba da, însă nu în felul în care se descoperă o cetate arheologică. Vă spunem: singurul demers valabil este acela care încearcă să refacă demersul artistului.

**G.L.** Știți că, etimologic, arheologia poate fi înțeleasă și altcumva, ca o « știință » a temelurilor. Și dacă privim lucrurile în sensul acesta mai general, atunci se naște o legătură între arheologie și ființa noastră de oameni. Poate că este, vorba de căutarea unui temei pe care-l purtați în dumneavoastră și pe care-l oferiți celorlalți ca fiind deopotrivă propriul lor temei.

**H.D.** De ce nu? Însă poate că atunci ar trebui găsit un alt termen decât acela de « arheologie », care ne trimite în trecut și ne menține astfel pe un plan temporal. În fond, descoperirea temelului despre care vorbiți, a acestui temei care se află în noi înșine, este dincolo de timp; căci a rămâne pe planul timpului, înseamnă a dizolva posibilitatea și realitatea oricărei experiențe spirituale care trimite la temei. Pornind tocmai de la această dificultate, am afirmat că am fost rareori satisfăcut de ceea ce s-a spus despre lucrările mele. Este imposibil să sesizezi « intenția » artistului dacă, în calitate de critic sau spectator, nu te poți situa pe poziția interiorității.

**G.L.** « Poziția interiorității » ! Nimeni nu poate ști când și dacă se situează pe această poziție. Nu există nici o modalitate de a confrunta demersul spectatorului cu cel al artistului, pentru că nu există nici o convenție la care cei doi ar putea să subscrie.

**H.D.** Desigur, această « poziție » nu poate fi determinată în mod pozitiv și paradoxul este că prezența artistului sau orice referire la intenția lui nu fac decât să îngreuneze accesul la ea. Sigur este un lucru: un atare acces nu este cu puțință, după cum spuneam, prin apelul la analogii. Orice analogie implică un raport discutabil între ceea ce este și ceea ce pare să fie.

**G.L.** Dar până și un critic de talia lui Giulio Carlo Argan menționează, referindu-se la lucrările dumneavoastră, stupa și templul aztec ! Și să nu uităm că arta circula astăzi în societate prin intermediul criticilor, specie culturală relativ recent apărută, inexistentă într-o societate care se înțelegea prin intermediul unui numitor ideologic comun și al unei sensibilități comune. Criticul de artă-decodator-de-mesaj, care își propune să facă oficiul de translator între creator și public, nu este, astăzi, decât iluzia oficial consfințită a comunicării redobândite. Acest critic este cel care vă va fixa într-o categorie stilistică, care va vorbi despre « spiritualizarea geometriei » și care va indica drept sursă a inspirației dumneavoastră templul aztec și stupa indiană. Și astfel, matca dumneavoastră artistică se sapă în mintea contemporanilor deja în felul acesta. **H.D.** Lucru aproape inevitabil, după cum vă spuneam. Însă, să nu dramatizăm. Adesea, prin intermediul unui clișeu oarecare și prin impactul pe care îl are el asupra sensibilității, se poate merge mai departe și se poate înțelege mai bine ceva din « incomensurabilul operei » sau — de ce nu? — chiar din « intenția artistului ».

**G.L.** Ați putea formula ceea ce vreți, ceea ce căutați? De fapt, întrebarea aceasta și-o pune orice creator la un moment dat al vieții lui: « Ce-am vrut, până la urmă? ». O întrebare, poate, pe care dacă și-o pune altul, te tulbură și te irită.

**H.D.** Cred că ceea ce artistul caută dintotdeauna nu este diferit de ceea ce caută toți oamenii. El caută fericirea. Iată această fericire despre care vorbesc se cere definită. El caută fericirea permanentă, aceea care nu are nimic comun cu fericirea de ordin existențial, cu fericirea care se schimbă fără încetare, modificându-și mobilurile. Fericirea la care mă refer nu poate fi atinsă decât în condițiile în care subiectul schimbării permanente — deci individualitatea noastră care evoluează în spațiu și în timp — este depășit. Artistul, chiar atunci când nu e conștient de acest lucru, prin însuși faptul « de facerii », propriu artei sale, simbolizează, fixează — adesea într-o manieră imprecisă, dar asta nu are nici o importanță — poziția pe care trebuie să te situezi pentru a putea întreprinde și duce până la capăt această căutare a fericirii permanente.

**G.L.** Mi-ați vorbit la un moment dat despre o insatisfacție de a fi, așezată pe fondul unei naturi pozitive; o insatisfacție paradoxală, pentru că — spuneți — « natura mea este foarte entuziasmată ». Iar insatisfacția aceasta trimitea în chip nemijlocit la o urgență, la nevoia chinuitoare de a găsi un răspuns la întrebarea « cine sînt? », « ce-i cu mine? ».

**H.D.** N-am spus exact acest lucru. Am spus că în ideea de urgență există două aspecte: pe de o parte, o nemulțumire în raport cu ceea ce ești și,

pe de alta, o aspirație, un impuls către «altceva» către altceva necunoscut mie, dar care totuși mă atrăgea. Există, de fapt, în această urgență un aspect, să spunem, negativ, și care se referă la o insatisfacție permanentă resimțită față de tine însuși. Dacă ești total satisfăcut cu propria ta existență, este evident că nu poți merge mai departe. Acest aspect negativ este extrem de important.

**G.L.** Este aceasta rădăcina « existențială » a artei dumneavoastră? Din aceasta se alimentează ea mereu? Din această insatisfacție? Ea vă însoțește permanent, ca o condiție a facerii?

**H.D.** Da, într-un anumit sens. Căutarea este totdeauna ceva de ordin fragmentar, este căutarea cuiva care nu vede întregul sau căruia întregul îi apare ca ceva imprecis. De pildă, vedem în spațiu această mastaba tăiată, simțeam în chip vag ceva mareț, monumental. Când am realizat-o, am lucrat ca unui care vede doar în proximitate, care nu e capabil să vadă capătul.

**G.L.** Lucrați constant la același propoz? La același ideal, care e deja asimilat în ființa dumneavoastră?

**H.D.** Dacă acest ideal nu ar exista, dacă nu aș avea o viziune constantă, atunci tot acest travaliu minuțios de aranjare, de « mise en place », ar fi imposibil; mi-ar lipsi entuziasmul pentru a putea face.

**G.L.** Cum se împacă această latură artizanală, tot acest « bricolaj » despre care vorbiți, cu viziunea, cu idealul, cu insatisfacția, cu marile mobiluri ale artei?

**H.D.** În general, trebuie să pornești cum poți și aproape că nu are importanță cum începi. De fapt, întrebarea dumneavoastră se reduce la problema vizualizării frumuseții și armoniei de care vorbeam la început. Eu unul înaintez, fără să văd în mod limpede capătul. Nu știu niciodată dacă mă voi face înțeles, dar în fiecare clipă presimt această armonie nedefinibilă, mă las ghidat de ea și încerc neîncetat să mi-o apropiu. Sînt zile întregi cînd, căutînd o formă, trăiesc într-un soi de obscuritate. Apoi, treptat, forma începe să se fixeze și să prindă viață și, odată cu ea, crește în mine și impresia frumuseții și a armoniei.

**G.L.** S-a vorbit, în legătură cu opera dumneavoastră, despre « prezența picturală a sacralului », despre încercarea de a-l fixa sau de a-l sugera. Aveți o obsesie a sacralului, o obsesie care astăzi este cu atât mai interesantă cu cît cultura Europei a dobîndit-o exact din clipa în care s-a născut conștiința pierderii sacralului?

**H.D.** Dacă mă lăsați să înțeleg prin sacru acea realitate în contact cu care se produce dispariția conglomeratului psiho-somatic despre care am tot vorbit, atunci orice act de creație autentică și orice operă care poartă amprenta acestei creații este scăldată în sacru. Altfel spus, atîta vreme cît individualitatea subiectivă care constituie eul obișnuit rămîne prezentă, nu se poate vorbi de sacru.

**G.L.** Și totuși, actul dumneavoastră sfîrșește într-o perfectă individualizare. Tot ceea ce faceți este individualizare, este formă de fixare, este exact opusul « somnambulismului » de care aveți nevoie pentru a vă situa în miracolul care face cu puțință fața artistică.

**H.D.** Da, numai că această individualizare, care este tot una cu originalitatea operei, nu are nimic de-a face cu individualitatea subiectivă. Această individualitate nu este originală, ea nu este o realitate în sine, ci doar reflexul ființei tale profunde. Originalitatea este perfectă constanță a actelor prin raport cu constanța de adîncime a ființei. Iar această constanță interioară se situează cu mult dincolo de individualitatea subiectivă. Ceea ce pare paradoxal văzut pe un plan exterior este că originalitatea și universalitatea sînt unul și același lucru, în timp ce noi ne-am obișnuit să credem că originalitatea este o particularitate.

**G.L.** Titlul expoziției de la « Grand Palais » este *L'habitation de l'homme et les symboles du lieu*. Toate lucrurile acestea de adîncime, de nuanță, de întimitate, despre care vorbiți, se grupează dintr-o dată sub o convenție culturală. Multiplicarea sensurilor, care e condiția oricărei bune receptări, este anulată acum de o hermeneutică univocă și simplificantă: locuire, simboluri, loc. Publicul va fi ghidat, de însuși titlul expoziției, să caute la tot pasul simboluri, habitate și locuri investite cu sensuri absconse. Ne regăsim la nivelul analogiilor de care vă temeaiți.

**H.D.** O expoziție este făcută pentru a înfățișa munca unui artist, iar munca aceasta poate fi interpretată, văzută, înțeleasă din perspective diferite.

**G.L.** V-ați gîndit vreodată la problema locului?

**H.D.** Nu neapărat în această formă. Însă în *La ville d'Alexandre*, de pildă, am marcat o porțiune cu o tușă roșie — acesta este « locul ».

**G.L.** Vi se pare că se poate vorbi despre loc ca despre un spațiu investit cu un sens spiritual privilegiat?

**H.D.** Desigur.

**G.L.** Șimțiți deci existența unei deosebiri între spațiu și loc? Grecii, de pildă, nu aveau un cuvînt pentru spațiu așa cum apare el în fizică de la Newton

încoace: acel receptacol vid, «spațiul pur» și care abia ulterior este populat de obiecte. Topos-ul era spațiul-loc, spațiul devenit viu, în care se petrece ceva, în care survine un eveniment legat de prezența unui obiect sau de o experiență spirituală. Oare în opera dumneavoastră nu există o dominantă a locului, înțeles în felul acesta? Ce este o cetate, un tumul, un tron, o piramidă, dacă nu o modalitate de a articula un spațiu, de a-i anula neutralitatea și de a-i da configurația unui loc?

**H.D.** Ba da, există aici o nostalgie a «locului», însă nu în felul în care există nostalgia după lucrurile pierdute, care se situează astfel în perspectiva istoriei și pe care memoria încearcă să le recupereze. Aici nu este vorba de sentimentul durerii de a fi pierdut o direcție. Este vorba mai degrabă, dacă mă pot exprima astfel, de un lucru pe care îl pierdem și îl regăsim în fiecare secundă.

**G.L.** Și de ce «locul» acela are alura marilor cetăți? Sau a marilor piramide?

**H.D.** E vorba de teme poetice străvechi, foarte greu definibile, care se nasc în mine și devin ale mele. Nu este vorba deci de un demers intelectual; nu ajung niciodată să-mi spun: «Am să fac o cetate».

**G.L.** Acceptați că există o incitație a infinitului în tot ceea ce face un gânditor, un creator, un artist? Și că ea există, tocmai pentru că omul însuși este un amestec paradoxal de finit și infinit? Din acest paradox se naște, în ordinea ființei, o situație de o originalitate unică, bulversantă, dramatică. Orice creație mare nu rezultă, până la urmă, din neacomodarea cu limita pe care o reprezintă finitudinea însăși, respectiv din apetitul pentru o eternitate despre care nu știm să vorbim, dar care e totuși mereu prezentă în noi? Dacă e vorba de o nostalgie, oare nu aceasta este adevărata nostalgie? Nostalgie după o stare pe care nu o trăim decât aluziv?

**H.D.** Eu cred că momentul despre care vorbeam adineori, momentul unei descoperiri de ordin spiritual, este unul de dincolo de finit și infinit. Dacă ținem totuși să rămânem la termenii aceștia, am putea spune, desigur, că este vorba de o viziune infinită, abordată de pe poziția finitului. Și tocmai pentru că mă aflu în finit ajung să vorbesc despre infinit, să am enorma nostalgie a infinitului. Însă, după cum spuneam, orice experiență spirituală autentică este dincolo de dualitatea respectivă. Și, în acest caz, ideea infinitului nu mai poate fi acceptată decât ca o frază poetică.

**G.L.** Să vă întreb ceva în altă ordine de idei. Când am văzut prima dată tablourile dumneavoastră, am avut senzația, în primă instanță, că percep obiectul și culoarea în mod separat, ca și cum acestea ar veni din două regiuni diferite, pentru a spune, totuși, apoi ceva împreună. Mai precis: structurile formale și

aspectul volumetric au aici o eminență atât de categorică, încât picturalitatea înțelesă în sensul ei tradițional este suspendată. Greșesc oare? Este o senzație falsă?

**H.D.** Nu e falsă, dar nu cred că este corect exprimată. Este adevărat că ceea ce fac nu trebuie înțeles ca pictură în sensul tradițional, ci mai degrabă ca reprezentare a unei forme inventate de mine, care, neputînd fi realizată în spațiu, datorită dimensiunii, ajunge să fie pictată. Pictînd această formă, nu fac decât să o fixez poetic și să sugerez dimensiunea ei spațială. Tablourile mele sînt un fel de documente ale unor proiecte nerealizate sau nerealizabile.

**G.L.** Faptul că pictați obiecte pentru care nu aveți la îndemînă fie mijloacele tehnice, fie spațiul adecvat pentru a le transpune în tridimensionalitatea realului, nu transformă pictura dumneavoastră într-o formă de resemnare sau într-un proiect sculpturalo-arhitectonic ratat? Tablourile dumneavoastră sugerează o glisare permanentă între cele trei planuri tradiționale ale artelor plastice; granițele dintre pictură, sculptură și arhitectură sînt în fapt anulate. Colina, amplasată la Seagram's Building, cunoaște mai multe replici picturale. Există apoi proiecte spațiale care, dintr-un motiv sau altul, au rămas doar în reprezentarea lor bidimensională. Pe de altă parte, variantele la Orașul lui Alexandru sînt precedate de machete tridimensionale executate cu minuțiozitate ultimă. Tabloul se naște apoi ca «portretizare» a acestor machete. Cum explicați toate acestea?

**H.D.** Vă spunem că invenția primordială este de ordin tridimensional. Însă această variantă nu își găsește spațiul în raport cu care a fost gândit obiectul. Sînt constrîns, deci, la o reducere. Această reducere, care devine o variantă plastică bidimensională, face ca obiectul să fie văzut. Însă el continuă să păstreze în mod fatal urma gândirii arhitecturale din care s-a născut. Iar în arta modernă, nu sînt singurul care procedează astfel.

**G.L.** Situația aceasta o regăsim, deopotrivă, și în arta Renașterii, unde un artist complet nu rămînea, pictînd, la nivelul picturii doar. În pictura lui Michelangelo există în permanență sugestia sculpturii. În fond, de ce nu s-ar absorbi toate aceste distincții într-un obiect unic, care se naște traversînd deopotrivă spațiul picturii, al sculpturii și al arhitecturii?

Spu-neți-mi, însă: în aceste condiții, nu vi se pare că pictura își pierde autonomia, că se degradează, că devine un simplu provizorat pentru o viziune care nu are mijloace tehnice de realizare?

**H.D.** Da și nu. Pentru că, în același timp, fiecare pictură trebuie privită ca un lucru în sine, valabil poetic și realizat, avîndu-și deci propria sa existență

și autonomie. Când pictez, mă simt pictor. Este drept însă că estomparea granițelor tradiționale dintre domenii artelor plastice creează, din punctul de vedere al publicului, confuzii. Oamenilor le place să poată spune: «acesta este un pictor» și «acesta este un sculptor».

**G.L.** *Sinteți primul artist, se pare, care ați realizat construcții plastice în poliester. Ce rol joacă materialul în procesul spiritualității creației? Se spune «a învinge materialul», fapt care trădează o dispută între puritatea actului creator și funcția inhibitivă a mediului material prin care actul acesta se produce. Cum se realizează, totuși, accesul la spiritual prin exaltarea materialului? Deci ce proprietăți spirituale pot fi eliberate dintr-un material alt de «umul» cum este poliesterul? Există în el «calități estetice», așa cum există în lemn, în metal, în piatră?*

**H.D.** Am oroare de lemn, așa cum, de fapt, am oroare și de poliester. Însă cred că problema materialului este o falsă problemă. Un artist nu simte «umilitatea materialului». Oricum material poate fi înobilat prin formă. Problema materialului se subsumează până la urmă problemei tehnicii, iar o tehnică bună este un mijloc care servește viziunii artistului. Van Eyck, de pildă, are o tehnică perfectă; portretul lui Arnolfini este un absolut din punct de vedere tehnic. Este de neînțeles cum s-a putut face un asemenea lucru. Această tehnică convenea unei picturi meditative, cum este pictura lui Van Eyck. Dacă, în comparație cu Van Eyck, vă gândiți la o pictură a lui Breughel, o să vedeți că este prost făcută: tușele («les coups de pinceaux») se dispun oarecum în toate direcțiile. Privită foarte de aproape, pictura lui este nesatisfăcătoare. Cu toate acestea, viziunea lui este aici perfect slujită; se poate spune că e o tehnică foarte bună în raport cu ceea ce vroia Breughel să reprezinte. Pentru că, repet, o tehnică nu este decât un mijloc și ea este bună în măsura în care servește viziunea. Tehnica lui Picasso, care este una lamentabilă, servește viziunii sale: rapiditatea execuției servește unei viziuni fulgurante, de distorsie, preponderent expresivă.

**G.L.** *De fapt, începusem prin a vă întreba dacă ați folosit poliesterul întrucât vă servea printr-o calitate a lui.*

**H.D.** Nu am avut de ales. În perioada aceea, voiam să obțin un fel de basorelief pe pânză. La început, am încercat să-l obțin din pasta de ulei, dar nu am reușit; erau reliefuri slabe, sărace, insuficiente. Am utilizat deci un material care îmi permitea să fac reliefuri convenabile și am sfârșit prin a obține efecte surprinzătoare. Nimeni nu vroia să creadă că era vorba de «umul» poliester.

**G.L.** *Și nu resimțiți acest moment al «luptei cu materia» — când încercați să «răsturnați» și să-i depășiți precaritatea — ca pe un moment artizanal, penibil, al creației artistice? Nu vi se pare că în clipa aceea trăiți latura meșteșugărească a artei plastice, momentul ei cel mai prost și care explică totodată perisabilitatea ei în timp?*

**H.D.** Un moment mai puțin fericit, desigur. Însă «meșteșugăria» nu este o chestiune de material utilizat, ci un interval al nivelului de creație.

**G.L.** *Și totuși; muzica, de pildă, lucrează cu un material neperisabil, pe când plasticul rămâne dependent de mediul material prin care se obiectivează ideea. Nu apare o tensiune nefericită între aspirația către plenitudine și insuficiența fatală a materialului cu care lucrați? Există, în orice operă de artă plastică, o mizerie a trecătorului, pe care muzicianul sau scriitorul nu o resimte.*

**H.D.** Da, toate acestea țin desigur de istoria picturii. Există însă uneori opere care îți dau senzația că scapă timpului. Într-o zi, am apucat să văd retablul pictat în 1502 de Maestrul din Moulin, aflat în catedrala din Moulin. Este o operă minunată, care lasă impresia că a fost pictată ieri, atât de intensă este prospețimea frumuseții ei, a culorilor. Aceași senzație o ai și în fața Mielului mistic aflat la Gand, pe care Van Eyck l-a pictat în 1432. Desigur, toate operele acestea pot să dispară peste un mileniu sau pot să dispară mâine, într-un incendiu.

Există în pictură, ca și în toate artele vizuale, această idee a degradării. De ce ne preocupă ea atât de mult? În realitate, tocmai pentru că ființa noastră profundă este continuă, avem nostalgia continuității. Și avem oroare de moarte, tocmai pentru că ființa noastră profundă este nemuritoare. Din aceeași cauză, facem greșala de a plasa continuitatea într-un loc în care ea nu are ce căuta. Pe această cale își fac intrarea în viață suferința și toate neliniștile care ne însoțesc. În general, mă imaginez instalat în propriul meu corp, cu bagajul meu mental, mă imaginez ca un punct fix, ca și cum m-aș afla într-o sală de cinema, așezat într-un fotoliu, în timp ce viața se derulează, asemenea unui film, în fața mea. Aceasta este viziunea curentă asupra vieții. Nu îmi dau seama că, la rîndul meu, fac parte din jocul respectiv, că sînt făcut din aceeași substanță ca piesa însăși. Fac deci eroarea de a mă percepe, în subiectivitatea mea somatică, pe planul continuității, fără să-mi dau seama că, privită în subiectivitatea ei, ființa mea este discontinuă. Fac deci greșala de a pune subiectivitatea somatică și fatal discontinuă în locul ființei profunde și continue, și, în felul acesta, deschid calea îndoielilor, a erorilor de judecată, a suferinței și angoasei.

**G.L.** *Atunci înseamnă că pictura, sculptura și toate cîte sînt legate de artele vizuale păcătuiesc prin această proiectare a ordinii continuității în una a*

discontinuuului și perisabilului. Intrași, astfel, într-o contradicție de proporții: dumneavoastră vă proiectați «eul numental» sau «ființa profundă» într-o ordine a discontinuității și precarității.

**H.D.** Am vorbit deja despre asta. Artistul este un personaj funciarnmente melancolic, tocmai pentru că el nu-și poate realiza niciodată viziunea. Orice realizare a unei opere, care presupune recursul la materie și la materiale, reprezintă o cădere inevitabilă. Aceasta nu este o contradicție, este o condamnare. Artistul este condamnat să facă acest compromis cu materia, e condamnat să se învolască, să ducă tratative. Vă spunem că, fiind condiționat de «grosolănia» mijloacelor pe care le utilizează, el înregistrează în mod fatal o regresie.

**G.L.** Într-adevăr, iată-ne ajuși la punctul de plecare. Domnule Damian, o ultimă întrebare: credeți că este bine ca un artist să comenteze ceea ce face? Așa cum critica de artă păcătuiește dintotdeauna prin aceea că cliștește imaginea din statutul care-i e propriu, trecând-o în inadecvata verbalizării, nu devine artistul de două ori mai vinovat atunci când acceptă această colaborare a non-verbalului cu verbul? Pe vremuri se spunea: «il est bête comme un peintre», și poate că artistul trebuie să rămână, de dragul artei sale, prizonierul acestei «prostii» superioare, pe care Hegel a numit-o «animalitatea spirituală» și fără de care nici o creație mare nu este cu puțință. Prinsă între propria dumneavoastră inteligență și aceea pe care i-o infuzăm din afară, nu amenință arta dumneavoastră să fie strivită printr-un exces de luciditate?

**H.D.** Nu cred. După cum spuneam, miracolul artei se petrece la un nivel unde inteligența despre care vorbiți nu joacă nici un rol. Chiar dacă inteligența intervine la un moment dat — pentru un comentariu oarecare sau într-o discuție — acest lucru are loc după ce actul creației s-a sfârșit. Nu există, deci, spații de interferență, așa încât nu poate fi vorba de pericolul de a vedea arta strivită de ceea ce dumneavoastră numiți «luciditate».

Secolul 20 mulțumește, și pe această cale, prestigioasei reviste *Cahiers de l'Herne*, și directorului acesteia Constantin Tacou, pentru permisiunea de a reproduce aici acest dialog, inițial publicat în paginile sale.

Dialogul preavestitului magistru Willam Ockam (*Dialogus magistri Guillelmi Ockam doctoris famosissimi*) incunabul din Biblioteca Batthyaneum, Alba Iulia tipărit la Lyon în 1494 (la pag. 30).

Scenă de scriptorium medieval în *Ockami Dialogi* (Lyon, 1494), Biblioteca Batthyaneum, Alba Iulia (la pag. 33).



## UMBERTO ECO



# NUMELE ROZEI

## Între plăcerea fabulatorie și filosofia semmului

La puțină vreme după ce apare în Italia romanul lui Umberto Eco, *Il nome della rosa* (Numele trandafirului) — toamna anului 1980 —, autorul avea să fie încununat pentru cartea sa cu unul dintre premiile cele mai prestigioase ale Peninsulei: Strega. Faptul, deși remarcabil, putea foarte bine să treacă (cum se întâmplă adesea) neobservat, sau să se înscrie pe orbita unor fenomene de o efemeritate mondenă, care încep să nu mai clinească scepticismul atât de agitat al omului modern. În epoca noastră premiile consemnând cel mai adesea importanța unor opere literare (cu implicațiile ei atât de numeroase) — și nu valoarea. Dar iată că, după puțină vreme, *Numele trandafirului* se traduce în limba germană și deține — cum citim prin ziare și prin buletinele de nouități literare — primul loc, până astăzi, printre cele mai cumpărate și citite cărți din Germania. Urmează apoi Statele Unite unde apariția cărții este însoțită de prezența autorului, care consolidează, prin interviuri și discuții cu criticii, un succes de mare amploare. Acum, în urmă, cartea a fost tradusă și în limba franceză, cu rezultate, firește, similare.

Vitorea apariției în limba română a cărții lui Eco — din care oferim aici un amplu fragment, va face, sîntem siguri, fără rost orice comentariu asupra farmecului cu care cartea aceasta a cucerit lumea.

Cînd a apărut prima sa carte în limba română, în 1969 (*Opera aperta* / *Opera deschisă*), excelent tălmăcită și prefațată de Cornel Mihai Ionescu, la Editura pentru Literatură Universală, din București) Eco era o personalitate în lumea literară și universitară italiană.

Născut la Alexandria în 1932, Umberto Eco a studiat filosofia la Torino, unde, după 1961, devine docent la catedra de estetică, astăzi fiind profesor universitar și conducind catedra de semiotică a Universității din Bologna. Publică mai întîi eseurile *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (Problema estetică la Toma d'Aquino), 1956, și *Sviluppo dell'estetica medievale* (Dezvoltarea esteticii medievale), 1959, luînd parte la toate cercetările avangardei italiene propagate de revista *Il Veri*. În 1962 apare *Opera deschisă*, care cuprinde definirea artei moderne



Iodoci Ba. Ascensu. ut boni iuvenes ad litterarū studia feruētius incubāt cohortatio: cū  
q̄dā huius op̄is & clarissimī uiri Iohānis de trittenhem abbatis i sphanē cōmēdānūcula.

Ingeniū iuuenis faris melioribus orti:  
Quis acce ingeniu iuppiter ipse dedit:  
Pellice fignit: ueteresq; reuoluit libros  
Quos in fāt lictū ē cōdere cuiq; nouos.  
Editū quo nōscār uixisse aliquādo miores:  
Triste etenī tū ē morte migrare uirū.  
Nec mibi tā ignaua quāq; formidie dīcat:  
Quid faciā: quādo facta perisse sciam?  
Sollicit egregi perire uolumina Crispi  
Et bona pars Plauti: diagherba Titi.  
Deniq; iuenerū repertis mommēta uirorū  
Heu quora quāq; exte portio codicibus  
At nihil excusos transacti obliuia fecit:  
Nec belli rabiem: nec rapidi astra poli  
Perpetuū siquidem cūctis extamibus eū  
Mira impetores arte dēdere libri.

Ecce mō arguti liber opratissimus oclum  
In quo de uariis quæritur heretibus:  
Et maiestas papalis & imperialis  
Pensantur trutinē lancibus aq̄lifer  
Atq; incredibili panditur dexteritate:  
Vnde aliis uisum ē hīscere grāde nephas  
Is libri inq̄uā olī iā multā opratus amīcū  
In sphanēmēsis ouar patris abire sinū.  
Nē peuri auspicio tā magni p̄ditus orbē  
Terratū exiguū sperat obire diē.  
Nā neq; germanis ludiosus charior alter  
Nec magis heroum dignū amīcū.  
Illū & magnificē p̄ces miratur: & omnis  
Vr patriæ patrem religiosus amat:  
Proinde morer mīme q̄ nro mīlī: labori  
Illius accedant cōmōda p̄fido.

ca operă deschisă, oferind o categorie descriptivă care va face epocă și prozeiști. De altfel ideea unei opere deschise în formă în care beneficiarul ei să poată structura împreună cu artistul opera, va fi reluată și amplificată într-o carte mai nouă, *Lector în fabula* (1979) (carte ce se află în planurile de traducere ale Editurii «Univers»). În 1964 publică una din cărțile sale esențiale, dedicată culturii de masă: *Apocalitici e integrati* (*Apocaliptici și integrați*), în 1968 o altă carte esențială *La struttura assente* (*Structura absentă*), apoi *Trattato di semiotica generale* (*Tratat de semiotică generală*) — apărut în 1982 și în limba română, la Editura Științifică și Enciclopedică din București, cu o traducere și prezentare prețioase, semnate Anca Giurescu și Cezar Radu), precum și multe alte cărți care leagă anii de apariția și ideile celor numerate mai sus.

O operă vastă, bine încheată, susținută de o intensă și riguroasă preocupare pentru studii și menită să determine sensul și instrumentele înțelegerii fenomenelor estetice, și să clarifice problemele sociologice legate de ele.

Și atunci, s-ar putea întreba cititorul, cum este oare cu putință ca printre asemenea tratate de doctră, profundă și nu a priori înrâcnat înfrățită exprimare, din mîna savantului profesor și despicător în arari al alt de subtilului fir al structurii estetice, să țîșnească, să scape deodată un roman, și nu un roman oarecare, ci unul care în scurtă vreme să devină un best-seller în întreaga lume?

Lectura cea mai pregnantă a cărții, cea în cheie polițistă, este o probă de putere a scriitorului, la care cititorul, de orice fel, nu poate rezista. În lumea neliniștită și atât de grăbită în care trăim, romanul polițist bun este o deconectare elementară și la nivelul civilizației actuale, ca un carou de cuvinte încrucișate sau ca o pasăle, o cășecă de tranchilizant. Dintr-un roman polițist omul nu numai că nu învață să ucidă sau să jefuiască (cum nu s-a învățat nicodată, din nici un fel de carte!), ci află că lucrurile cele mai încurcate și mai nefaste se pot rezolva cu bine, și că ticăloșia poate fi întotdeauna, cumva, stăvilă și pedepsită. Cele șapte crime făcute în curs de șapte zile în condiții și într-un cadru misterioase — labirintul bibliotecii —, mobilul acestor șapte măceluri: o carte despre fis a lui Aristotel!, precum și detectivul căruia îi revine sarcina elucidării problemei: Sherlock Holmes, travestit în călăugar de ev mediu (căci Baskerville-ul, din care provine englezul închiștor, nu este altul decît orașul cînelui lui Conan Doyle!) nu pot lăsa nici un fel de cititor indiferent.

Dar poate că și mai imediat este lectura la care, aparent, cartea invită de la început: relatarea istoriei luptelor religioase și a ordinelor călugărești amestecate în această istorie atât de frămîntată a țărilor din centrul Europei din secolul al XIV-lea. Roman istoric și roman de epocă, *Numele trandafirului* etalează o informație de o vastitate care cu greu pare să fie rodul muncii unui singur om (autorul), pentru a zugrăvi marelui război dus de papalitate în evul mediu împotriva ereziei — de fapt marelui număr al flămînzilor, de care împăratul german se slujea pentru a submina autoritatea papei, lar pentru a da viață și realitate acestor uriașe mișcări, scriitorul se transformă într-un scenograf minuțios și realist care și reconstituie ambiente, personajele și modul de viață al epocii cu o precizie și o dra-

goste pentru amănunt fascinante. Vom citi astfel o carte nu numai despre numeroși oameni și despre faptele lor, ci și, cu lux de amănunte, despre felul cum se îmbracă, cum mîncă și beau, și ce anume, cu ce arme se distrug și cu ce otrăvuri, dar și antidoturile lor, precum și alte leacuri, pentru alte metehne. . . Biblioteca, fiind cadrul principal al acțiunii, dă prilej autorului să vorbească nu numai de felul cum se scrie, se copiază, se îmbogățesc cu miniaturi, se leagă și se depozitează manuscrisele și tomurile din evul mediu, ci și ce cărți și ce idei din aceste cărți se mișcau mai cu precădere în epoca aceea, ce putere nemăsurată aveau aceste lucruri, și ce relații economice, sociale și chiar politice izbuteau să lege cărțile abatelilor celebre și influente în acea vreme. Și ca să încheiem acest paragraf, putem afirma că *Numele trandafirului* este un roman baroc prin excelență.

## Dialogus magistri Guillelmi de ocham doctoris famosissimi.

Roman închis însă, cuprinzînd în cercul lui restrîns o lume cu adevărat caracteristică, dar totodată și minoritară în epocă — o abatie imensă importantă din acea vreme nu adăpostea sub acoperișurile ei, oricît de mari, mai mult de 250—300 de suflete, cu totul — *Numele*. . . oglindește totuși acea diversitate în unitate — de care vorbește eroul la un moment dat — și poate fi socotit, fără posibilitate de a greși, și un excelent roman de moravuri. Diversele straturi ierarhice de călugări, care se suprapun peste diversele categorii de servitori mireni, și care sîd alături de feluriti vizitatori și oaspeți ai mănăstirii, formează un microunivers de o diversitate dintre cele mai complexe. N-am înțeles prea bine de ce unii critici au spus că la un moment dat *Numele*. . . este un fel de *Logodnicii* răsturnat. . . deși nu o dată, transcrind numele Abatelui Abbone, ne-am gîndit stăruitor la nătăfeșul simpatice și potron de preot Abbondio al aceluiași Manzoni. Și de asemenea nu am înțeles de ce nici un critic, vorbind despre planul acesta etico-istoric al romanului, nu a pomenit de numele lui Boccaccio. Căci pare bucată ruptă din *Decamerul* pasajul, atât de caracteristic, despre frumoasa țărăncuță care se dăruiește în bucătărie pentru o bucată proastă de carne, menită să astîmperă foamea familiei ei. Din înțimplare tînarul novice Adso — povestitorul cărții — îl înlocuiește pe bătrînul chelar care împărtășe astfel carnea și se bucură el de nuri fetei, căzînd într-un extaz care-l face, pentru o clipă, să se creadă în paradis.

Apoi romanul lui Eco este și o carte de artă. Nu ne referim la scriitura propriu-zisă a cărții — despre care s-ar cuveni o discuție aparte, purtată de un adevărat specialist —, și nici la competența și dăruirea cu care este descris portul sculptat al bisericilor, sau bijuteriile din tezaurul abatei, ci la felul cum este descrisă și construită întreaga abatie. Adică vrem să spunem că *Numele*. . . este un strălucit tratat de arhitectură. Am urmărit, în timpul traducerii, cu plăcere și admirație desenele care întovărășesc textul, de pe coperta exterioră și din interior, și nu am găsit nici o inadvertență în conceperea structurii abatiei. În general, și a biblio-

tecii, în particular, luînd conştiinţă cu o satisfacţie nespăşă de ingeniozitatea alcătuirii fagurelui complicat care era edificat în cartea aceasta.

Mulţi critici au văzut în romanul lui Eco o parabolă despre dezecilibrul şi confuzia lumii moderne, o naraţiune rafinat amplasată în evul mediu cîrziu şi încuneat, cu nenumărate aluzii la viaţa incandescentă contemporană a Italiei şi la Occidentul din zilele noastre. Eco şi-a deziluzionat mereu partenerii de conversaţii şi interviuri respingînd această ipoteză. Este motivul pentru care, neîncercător, un ziarist american, Herbert Mitgang, relatînd o discuţie recentă, la New York, cu autorul *Numei*. . . (cu prilejul. . . cum se spune la noi, lănsării cărţii) îl socoteşte pe Eco *A Sly Scholar*, adică «Un savant astuţios». Întrebarea lui Mitgang (care determină, bănuim, caracterizarea amintită) sună cam aşa: «Există în secolul al XIV-lea semne care să indice realităţi din secolul al XX-lea?» şi răspunsul: «E imposibil să scrii istorie fără să-ţi păstrezi ochii de contemporan, spune domnul Eco. Dar n-aş dori ca cititorii să vadă în cartea mea un roman *à clef*. Sper, în schimb, ca ei să deosebească rădăcinile, să înţeleagă că tot ce există atunci — de la bănci şi spirala inflaţiei, pînă la bibliotecile incendiate — există şi astăzi. Ne apropiem mereu de vremea Antichristului. În era nucleară nu sîntem niciodată departe de Evul Mediu.» (*The New York Times Book Review*, 17 iulie 1983, p. 31.)

Dar mai presus de orice, *Numele trandafirului* este un roman filosofic. Educăt la Oxford şi hrănit cu învăţăturile «Admirabilului Doctor» Roger Bacon şi ale părintelui nominalismului, William Occam (despre care Eco mărturisese că-l recitase «pentru a înţelege mai bine misterele semnului acolo unde Saussure era obscur»), eroul cărţii, Guglielmo-Eco (şi numai în această ipoteză cădem de acord că *Numele*. . . este şi un roman autobiografic) este un filosof. Mîntea sa analitică, sprijinită pe o uriaşă experienţă şi pe o neostenită lectură refuză obscuritatea, confuzia. Pentru el realitatea se descoperă punînd-o la îndoială şi controlînd-o riguros pe calea deducţiei. Cum îi spune şi ciracului său, el a ştiut întotdeauna că «semnele sînt singurul lucru de care dispune omul pentru a se orienta în lume», astfel încît filosoful este un soi de Sherlock Holmes însărcinat să strîngă la un loc semnele şi să-şi extragă din ele concluziile, rezolvarea problemei. Iar delictele — nu împlîntirile sîfîrîite la Eco de existenţa unei cărţi, a unei idei mari, generoase — dau romanului, într-o asemenea viziune, sensul unei uriaşe şi dramatice dezbateri asupra unor mentalităţi, ale unor moduri de existenţă. «În realitate — spune criticul Angelo Guglielmi — delictul nu este decît metafora contrastantei vieţii a gîndirii» (*Il piacere della letteratura*, Feltrinelli, 1981, p. 248).

Mai mult decît altce, *Numele*. . . este un roman în care se ogîndeşte întreaga filosofie a semnului căreia Eco i s-a datorat de la începutul activităţii sale creatoare — el este oglinda fidelă a întregii sale opere, ilustrarea ei, iluminarea ei dintr-o perspectivă cu mare deschidere şi fără dificultăţi de descifrare. «Cu romanul acesta Eco a dorit să se recapituleze — spune mai departe Guglielmi, în acelaşi loc — a făcut o recapitulare generală a altor cărţi pe care le-a citit, a experienţelor pe care le-a desăvîrşit, a convingerilor la care a ajuns, a cunoştiinţelor căpătate, a descoperirilor făcute; şi mai ales a dorit să facă o demonstraţie a eficienţei altor teorii asupra romanului, înţeles ca artă combinatorie, pe care formaliştilor ruşi, structuraliştilor, neoavangardiştilor, barthesienilor, etc., le-au elaborat în ultimii cincizeci de ani.»

Din toate aceste motive socotim formula pe care Eco o foloseşte pentru a-şi defini romanul şi munca sa drept o «pură plăcere fabulatorie», ca fiind de o modestie neconvingătoare. Nu plăcerea, fie ea chiar şi pură, este cea care iradiază în această carte, ci bucuria: bucuria lectorului în fabulă este ecoul bucuriei autorului. Dar plăcerea este univocă, strict individuală, seacă. Bucuria se comunică şi înno-

blează. Eco se bucură fabulînd, şi, mai mult, bucuria lui ia una din formele ei cele mai sublimе: *jocul*. Joc secund, cum i s-a spus, pentru că este pe o treaptă superioară faţă de prima treaptă. Joc despre viaţă şi despre moarte, despre a avea, a putea şi a vrea. . . arde-l-ar focul (tot cum s-a mai spus). . . ! Părintele Guglielmo, savant consumat, mare inchiştror, ajuns în pragul bătrîneţii se joacă încercînd să scape oamenii de la moarte. El iese iute din paginile cărţii, îţi devine cunoscut, familiar, chiar indispensabil; e un generos (cum se mai devalorizează cuvintele!) şi începe să-ţi fie drag. Cînd se termină cartea îţi pare rău. Te întrebri, cu frustrare: «Şi pe urmă ce-a mai făcut?» Ai vrea ca romanul să nu se mai termine niciodată. Ca-n copilarie. . . Căci acesta este adevăratul merit al cărţii: *formecul*.

Şi acesta este, mai bine zis aşa se explică succesul în lume al romanului *Numele trandafirului*: succesul farmecului.

P.S.

Despre nenumăratele pledicii şi capcane pe care textul i le-a presărat în cale, traducătorul va vorbi, poate, şi dacă mîntea îl va ajuta, într-o postfaţă la textul integral al romanului.

Pentru cititorul *Secolului 20* o singură lămurire:

Ni s-ar fi părut monstruos să folosim pentru numele eroului forma englezăscă a numelui, cea corectă, de fapt, William of Baskerville. Cartea se presupune a fi tradusă în italiană, după un original latinesc. Călugării vorbeau între ei, cum spune şi Eco, în latina medievală, erau de provenienţă diferită şi multinaţională şi eroul nostru era singurul englez printre confrăţii săi. Este exclus ca cineva să-i fi spus în abajie. . . William. Cel mult, poate, Guglielmus. Mai ales că la venire chezură mîntărilor îi poeste şi mai care numele: Guglielmo da Bascavilla. . .

Conform dreptului pe care lectorul îl are de a interveni în fabulă — după spusa lui Eco însuşi — traducătorul, ca prim lector şi-a îngăduit să folosească pentru toate numele proprii forma italiană din original. Socotindu-se astfel că se sporeşte atmosfera italiană a cărţii. Pentru păstrarea aceleiaşi atmosfere, particulele de loc din numele proprii s-au tradus şi ele, urmîrindu-se în plus să se evidenţieze diversitatea locurilor de provenienţă a călugărilor şi plurinaţionalitatea lor. Deci Jorge da Burgos a devenit. . . din Burgos. La fel Toma din Aquino, Michele din Cesena, etc. În cazul numelor foarte cunoscute de filosofi, gînditori, regi, papi etc., am notat, la prima atestare a numelui forma corectă, introducînd, faţă de text, cite o propoziţie de felul: sau cum i se spune la el acasă. . . Astfel, şi e cazul cel mai frecvent, Roger Bacon, care este călăuză permanentă a lui Guglielmi în infernul abajiei — ca Vergilius pentru Dante! — după ce i se spune la început corbă, adică în engleză (căci novicele nu înţelegea despre cine era vorba astfel) este numit apoi în. . . vulgară italiană: Ruggiero Bacone. . . ceea ce ni se pare că sporeşte farmecul de care vorbeam. De altfel mărturisim că şi dacă ar fi trebuit să traducem cartea în franceză sau în germană, tot nu ne-ar fi lăsat inima să-l numim pe Guglielmo: Guillaume, sau. . . Wilhelm!

Sum ex libro Gregorij Sprobr Deum et parochi  
Molicensis No panno

La Paris, după citeva luni, am hotărât să-mi dau pînă la capăt cercetările. Din puținele date pe care le obținusem din cartea franțuzească, îmi rămînea referirea la izvor, excepțional de amănunțit și de precis:

VETERA ANALECTA, sive COLLECTIO VETERUM ALIQUOT OPERA & opusculum omnis generis, carminum, epistolarum, diplomatum, epitaphiorum, & CUM ITINERE GERMANICO, adaptationibus aliquot disquisitionibus R.P.D. Johannis Mabillon, Presbiteri ex Monachi Ord. Sancti Benedicti et Congregationis S. Mauri. — NOVA EDITIO cu accese MABILONII vita & aliquot opuscula, scilicet Dissertatio de PANE EUCHARISTICO, AZYMO ET FERMENTATIO, ad Eminentiss. Cardinalem Bona. Subjunctum opusculum ELDEFONSI Hispaniensis Episcopi de eodem argumentum ET EUSEBII Romani ad THEOPHILUM Gallum epistola, DE CULTUS SANCTORUM IGNOCTORUM, Parisiis, apud Levesque ad Pontem S. Michaelis, MDCCXXI, cum privilegio regis.

Am găsit imediat Vetera Analecta la biblioteca Sainte Geneviève, dar, spre marea mea surpriză, ediția aceasta diferea prin două amănunte: în primul rînd, editorul, care era Montalant, ad Ripam P. P. Augustinianorum (prope Pontem S. Michaelis), și apoi data, cu doi ani mai tîrziu. Inutil să mai spun că aceste analecta nu conțineau unele manuscrise ale lui Adso sau Adson din Melk — ci e vorba însă, cum poate controla oricine, de o culegere de texte scurte sau mai întinse, în vreme ce istoria transmisă de Vallet se întindea pe citeva sute de pagini. În privința epocii am consultat medievaliști celebri, precum neprețuitul și de neuitatul Etienne Gilson, dar a fost limpede că unicele Vetera Analecta erau cele pe care le văzusem la Sainte Geneviève. O incursiune în l'abbaye de la Source, ce se află lîngă Passy, și o conversație cu prietenul meu Dom Arne Lahnstedt m-au convins, deasemenea, că nici un abate Vallet nu publicase cărți cu teascurile (de altfel inexistente) de la abație. Este cunoscută precizia erudițiilor francezi cînd dau indicații bibliografice, demne de luat în seamă doar în oarecare măsură, dar cazul depășea orice pesimism rezonabil. Am început să cred că îmi căzuse în mîini un fals. Acum chiar cartea lui Vallet era irecuperabilă (sau cel puțin nu îndrăzneam eu să mă dușor cer de la persoana care mi-o luate). Și nu-mi rămîneau decît noaptele mele, de care începeam să mă îndoiesc.

Există momente magice, de mare oboseală fizică și de intensă excitație motorie, în care apar viziuni cu imagini unor persoane cunoscute în trecut (« en me retraçant ces details, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés »). Cum am învățat mai tîrziu, din frumoasa cărțișcă semnată de Abbé de Bucquoy, apar de asemenea viziuni din cărți care nu au fost scrise încă.

Dacă nu s-ar fi întîmplat ceva nou, m-aș întreba și acum de unde vine istoria lui Adso din Melk, dar iată că în 1970, la Buenos Aires, pe cînd scotoceam prin rafturile unui mic anticar din Corrientes, nu departe de vestitul Patio del Tango de pe strada aceea mare, am dat peste versiunea castiliană a unei cărți de Milo Temesvar. Despre cum se folosec oglinzile în jocul de șah, pe care mai avusesem prilejul s-o citez (la a doua mîna) în cartea mea Apocaliptici et integrati (rezenzind cartea sa mai recentă Vinzătorii de Apocalips). Era vorba despre traducerea originalului, de negăsit acum, din limba gorgiană (Tibilis, 1934), și aici, spre marea mea surprindere, am citit fragmente întinse din manuscrisul lui Adso, numai că izvorul nu era nici Vallet, nici Mabillon, ci părintele Athanasius Hircher (dar ce operă?). Un savant — pe care nu găsc oportunită să-l numesc — mă asigură apoi că (și cita date din memorie) marele ieziut nu a vorbit niciodată de Adso din Melk. Dar paginile lui Temesvar erau sub ochii mei, și episoadele la care se referea erau cu totul asemănătoare cu cele din manuscrisul tradus de Vallet

(în special descrierea labirintului nu lăsa loc nici unei îndoieli). În ciuda a tot ceea ce a scris apoi Beniamino Placido<sup>1</sup>, abatele Vallet existase și, desigur, trăise și Adso din Melk.

Am tras de aici concluzia că memoriile lui Adso păreau într-adevăr să participe la natura evenimentelor pe care le povestește: ele sînt învăluite în multe și imprecise mistere, începînd cu autorul și terminînd cu amplasarea abației, despre care Adso taste cu îndărătnicie, încît presupunerile permit să se prefigureze o zonă imprecisă între Pomposa și Conques, cu probabilități întemiate de a socoti că locul ar fi de-a-lungul coastei apenine, între Piemont, Liguria și Franța (ca de pildă între Lerici și Turbia). Cît privește epoca în care se desfășoară evenimentele, sîntem la sfîrșitul lui 1327; în schimb, cînd scria însă autorul, nu se știe. Socotind că ne spune că e novice în '27, și aproape de sfîrșitul vieții cînd își așterne pe hîrtie memoriile, putem bănuși că manuscrisul a fost redactat în ultimii zece sau douăzeci de ani ai secolului al XIV-lea.

Meditînd serios, erau destul de neîntemiate motivele care să mă poată determina să dau la tipar versiunea mea italiană a unei obscure versiuni neogotice franceze a unei ediții latine din secolul al XVII-lea a unei opere scrise în latină de un călugăr german, pe la sfîrșitul secolului al XIV-lea.

Și, la urma urmei, ce stil să adopt? Tentația de a mă inspira din modelele italiene ale epocii era de respins ca fiind cu totul nejustificată: Adso nu numai că scrie în latină, dar reiese clar din întreaga alcătuire a textului că știința și cultura lui (sau cultura abației care-l influențează într-un mod atât de evident) este mult mai bogată; este vorba, în mod clar, de o sumă pluriseculară de cunoștințe și de modalități stilistice, care se îmbină cu latina evului mediu timpuriu a traducerii. Adso gîndește și scrie ca un călugăr care a rămas impermeabil la revoluția latinei vulturate, legat de paginile găzduite în bibliotecă de care vorbește, format cu texte patristico-scolastice, și istoria lui (dincolo de referirile la evenimentele din secolul al XIV-lea, pe care însă Adso le relatează cuprins de mil de perplexități), și numai din auzite) ar fi putut să fie scrisă, după limba și citatele erudite, în secolul al XIII-lea sau al XIII-lea.

Pe de altă parte este nelindois că traducînd în franceza lui neogotică latina lui Adso, Vallet va fi introdus de la sine diferite licențe, și nu numai stilistice. De exemplu, personajele vorbesc uneori despre puterea ierburilor, referindu-se clar la acea carte a secretelor atribuită lui Albert cel Mare, care a cunoscut de-a-lungul secolelor diferite variante. Este nelindois că Adso o cunoaște, dar rămîne faptul că el citează pasaje din ea care amintesc foarte precis fie rețete din Paracelsus, fie interpoziții evidente dintr-o ediție a lui Albert dintr-o certă epocă Tudor. Pe de altă parte, am stabilit după aceea că în timpul în care Vallet transcria (?) manuscrisul lui Adso, circula la Paris o ediție din secolul al XVII-lea a Marelui și Micului Albert acum iremediabil distrusă. Cu toate acestea, cu nota ei, nu conținea, printre glose, scholi și diferite apendice, și unele adnotări care apoi, ar fi putut hrăni cultura care a urmat?

În sfîrșit, trebuia să păstrez în latină pasajele pe care abatele Vallet nu a socotit necesar să le traducă, poate pentru a păstra atmosfera vremii? Nu existau justificări precise pentru a o face, dacă nu un sentiment, poate rău înțeles, de fidelitate față de izvorul meu... Am eliminat excesele, dar cite ceva am mai lăsat. Și mie-măam că am făcut ca romancierii proști care, aducînd în scenă un personaj francez, îl fac să spună « parbleu » și « la femme, ah! la femme! »

<sup>1</sup> La Repubblica, 22 septembrie 1977.

În confuzie, sînt plin de îndoieli. Chiar nu ştiu de ce m-am hotărît să-mi iau înîmă-n dîinţi şi să prezint, ca şi cînd ar fi autentic, manuscrisul lui Adso din Melk. Să zicem: un gest de îndrăgostire. Sau, dacă vreţi, o modalitate de a mă elibera de vechi şi numeroase obsesii.

Transcriu fără preocupări de actualitate. În anii în care descopeream textul abatelui Vallet era răspîndită încredinţarea fermă că trebuie să scrii numai acontat în prezent, şi pentru a schimba lumea. După mai bine de zece ani distanţă, este o consolare acum pentru omul de literă (restituit mulţumirilor lui demnităţii) că se poate scrie doar pentru simpla plăcere de a scrie. Şi acum, mă simt liber să povestesc; din pură plăcere fabulatoare, povestea lui Adso din Melk, şi îmi produce plăcere şi mişcarea faptului că o găsesc atît de incomensurabil îndepărtată în timp (acum cînd veghea raţiunii a alungat toţi monştrii pe care somnul său îi născuse), atît de glorios lipsită de legătură cu timpurile noastre, atît de atemporal străină de speranţele şi de siguranţele noastre.

Pentru că ea este o poveste despre cărţi, nu despre mizeriile cotidiene, şi lectura ei ne poate îndemna să recităm, împreună cu marele imitator de la Kempis: «*In omnibus requiem quoesivi, et nusquam inveni in angulo cum libro*».

5 ianuarie 1980

## Notă

Manuscrisul lui Adso este împărţit în şapte zile şi fiecare zi în perioadele care corespund orelor liturgice. Substituiri, la persoana a treia, au fost adăugate, probabil, de Vallet. Dar întrucît sînt necesare ca să-l orienteze pe cititor, şi uzanza aceasta nu se deosebeşte de cea folosită de multă literatură scrisă în vulgară, nu am socotit că merită să le înlocuiesc.

Într-o oarecare încurcătură m-au pus referirile lui Adso la orele canonice, nu numai pentru că delimitarea lor variază după localităţi şi după antotimpuri, ci şi pentru că, după cum se pare, în secolul al XIV-lea nu se respectau cu stricteţe indicaţiile date de sfîntul Benedict din canon.

Cu toate acestea, pentru orientarea cititorului, deducînd atît din text cît şi, în parte, din confruntarea canonului de origine cu descrierea vieţii monahale făcută de Edouard Schneider în *Les heures bénédictines* (Paris, Grasset, 1925), cred că ne putem orienta după următoarea împărţire:

|                 |                                                                                                                             |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Matutini</i> | (pe care Adso le denumeste cu vechea expresie <i>Vigiliae</i> ). Între 2.30 şi 3 noaptea.                                   |
| <i>Laudi</i>    | (care în tradiţia mai veche erau numite <i>Matutini</i> ). Între 5 şi 6 dimineaţa, așa încît să definească luminatul de zi. |
| <i>Prima</i>    | Pe la 7.30, puţin înaintea aurorei.                                                                                         |
| <i>Tertia</i>   | Pe la 9.                                                                                                                    |
| <i>Sexta</i>    | Amiaza (într-o mănăstire în care călugării nu lucrează la cîmp, iarna, era şi ora mesei).                                   |
| <i>Nona</i>     | Între 2 şi 3 după-masa.                                                                                                     |
| <i>Vesper</i>   | Pe la 4.30, la apusul soarelui (canonul prescrie să se cîneze înainte de lăsarea întinericului).                            |
| <i>Completa</i> | Pe la 6 (pînă la 7 călugării trebuie să meargă la culcare)                                                                  |

Calculul se bazează pe faptul că în nordul Italiei, la sfîrşitul lui noiembrie, soarele răsare în jurul orei 7.30 şi apune în jurul orei 4.40 după-masa.

## Prolog

La început era Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Cuvîntul era Dumnezeu. Acesta era la început la Dumnezeu şi datorită călugărului dreptcredincios este să se repete în fiecare zi, cu psalmodiantă umilînă, unicul şi de neschimbatul fapt al cărui adevăr de nedruncinat se poate afirma. *Dar videmus nunc per speculum et in aenigmatibus* şi adevărul, mai înainte de a ne sta întreg în faţă, se manifestă treptat (şi ce grele de urcat trepte!) în greşala lumii, așa încît trebuie să-i desluşim semnele credincioase chiar şi acolo unde ele ne apar nedesluşite şi amestecate parcă într-o voinţă pornită cu totul spre rău.

Ajuns la sfîrşitul vieţii mele de păcătos, în vreme ce cărunt îmbătrînesc ca şi lumea, astepd să mă pierd în abisul fără de sfîrşit al divinităţii tăcute şi pustii, făcînd parte din lumina neschimbatăora a inteligenţelor îngeresti, ţinut captiv acum cu trupul meu greu şi bolnav în această chilie a iubitei mănăstiri din Melk, sînt gata să las pe această piele mărturia faptelor umitoare şi de spaimă la care în tineretea mea m-ai fost dat să iau parte, repetînd *verbatim* tot ceea ce am văzut şi auzit, fără a cuteza să scot din asta o învăţătură, pentru a lăsa celor ce vor să vină (dacă Antichrist nu le-o va lua înainte) semnele toate, ca asupra lor să-şi arate puterea rugăciunea descifrării.

Fie ca Domnul Dumnezeu să mă învrednicească să fiu un martor prin care să poată transpărea întîmplările petrecute la abazia căreia drept este şi cu credinţă să nu i se rostească aici nici numele, la sfîrşitul anului întru Domnul 1327, cînd împăratul Ludovic a coborît în Italia pentru a refăce demnitatea sfîntului imperiu roman, potrivit dorinţei Celui de Sus, şi spre ruşinea josnicului uzurpator simoniac şi ereziarh care a dus ruşinea la Avignon în numele sfînt al apostolului (vorbes de sufletul păcătos al lui Giacomo din Cahors, pe care necredincioşii l-au cinstit cu numele de Ioan al XXII-lea).

Poate că pentru a înţelege mai bine evenimentele în care m-am văzut amestecat, e bine să amintesc de lucrurile ce se petreceau în acest sfîrşit de veac, așa cum am înţeles eu atunci, luînd parte la ele, şi așa cum mi le amintesc acum, îmbogăţite de alte povestiri, pe care le-am auzit după aceea — dacă totuşi memoria mea va fi în măsură să reînnoască firul unor atît de numeroase şi încurcate întîmplări.

Încă din primii ani al celui secol, papa Clement al V-lea strămutase reşedinţa apostolică la Avignon, lăsînd Roma pradă ambiţiilor venioanelor locali, şi treptat-treptat preasfîntul oraş al creştinătăţii devenise un circ, sau un lupanar, sfîrşit de luptele dintre mai marii lui; şi spunea republică, dar nu era, bîntuită de bande înarmate, supusă la violenţe şi la furturi. Oamenii ai bisericii, scăpaţi de sub controlul justiţiei seculare, comandau grupuri de răufăcatori şi tîlhăreai cu spadă în mîină, făceau blestemări şi puneau la cale tot felul de treburii murdare. Cum să împiedici ca aceste *Caput Mundi* să redevină, pe drept cuvînt, ţinta celor ce voiau să-şi pună pe cap coroana sfîntului imperiu roman, şi cum să refaci demnitatea acelei împărăţii lumesti care fusese dată cezarilor?

Lată deci că în 1314, cinci principii germani li aleseră la Frankfurt pe Ludovic de Bavaria să fie conducătorul imperiului. Dar în aceeaşi zi, pe celălalt mal al Meinului, contele palatin de Rin şi arhiepiscopul de Köln aleseră pentru aceeaşi demnitate pe Frederic de Austria. Doi împăraţi pentru un singur tron, şi un singur papă pentru doi: situaţie care a devenit, într-adevăr, ferment pentru o mare dezordine.

Doi ani mai tîrziu, era ales la Avignon noul papă, Giacomo din Cahors, bătrîn de şaptezeci şi doi de ani, cu numele de Ioan al XXII-lea, şi de Domnul ca niciodată vreun pontif să nu mai primească un nume atît de potrivnic celor

buni. Francezi și credincioși regelui Franței (oamenii de pe pământul acela păcătos sînt întodeauna înclinați să slujească interesele alor lor și sînt neputincioși să privească la lumea întreagă ca la patria lor spirituală), el îl susținuse pe Filip cel Frumos împotriva cavalerilor templieri, pe care regele îi acuzase (cred că pe nedrept) de fărâdelegi dintre cele mai josnice, pentru a pune stăpînire pe lucrurile lor, cu complicitatea aceluia eclaziat renașt. Intre timp în toată istoria aceea se vărise Roberto de Napoli, care, pentru a-și păstra controlul asupra peninsulei italiene, îl convinsese pe papă să nu recunoască pe nici unul dintre cei doi împărați germani, și așa rămăsese căpitan general al statului bisericii.

În 1322 Ludovic de Bavaria îl bate pe rivalul său Frederic. Și mai înspăimîntat de un singur împărat pe cît fusese de doi, Ioan I-a excomunicat pe învingător, și acesta, drept răspuns, l-a denunțat pe papă ca eretic. Trebuie spus că, tocmai în anii aceia, avuseser loc la Perugia o mare adunare de călugări franciscani, și generalul lor, Michele din Cesena, aprobînd argumentele „spiritualilor” (despre care voi mai avea prilejul să vorbesc), proclamase drept credință adevărată sărăcia lui Christos care, dacă ar fi posedat ceva împreună cu apostolii săi, s-ar fi folosit de aceasta doar ca *usus facti*. Nobilă hotărîre, menită să salveze virtutea și puritatea ordinului, dar ea a displăcut atît de mult papei, care poate vedea în ea un principiu care ar fi pus în pericol chiar propriile pretenții, pe care el, ca stăpîn al bisericii, le avea, de a contesta imperiului dreptul de a alege episcopi, propunînd, dimpotrivă, ca sfîntul scaun să aibă dreptul de al-a Investi pe împărat. Ca acestea sau altele erau motivele care-l împingeau, Ioan a condamnat în 1323 propunerile franciscanilor cu bula *Cum inter nonnullos*.

Acela a fost momentul, îmi închipui, cînd Ludovic a văzut în franciscani, dus-mani acum pe față papei, niște puternici aliați. Afirmand sărăcia lui Christos, ei reînăuau într-un fel ideile teologilor imperiali, adică a lui Marsilio din Padova și Giovanni din Gianduno. Și, în sfîrșit, cu puțin înaintea evenimentelor pe care le povestesc aici, Ludovic, care încheiasse un acord cu învinsul Frederic, năvălea în Italia, era încoronat la Milano, intra în conflict cu familia Visconti, care însă îl primiseră bine, pornea asediul Pisei, îl numea vicar imperial pe Castruccio, duce de Lucca și Pistoia (și cred că rău făcea, pentru că niciodată n-am cunoscut om mai crud, în afară de Ugoccione della Faggiola) și acum se pregătea să intre în Roma, chemat de Sciarra Colonna, seniorul locului.

Iată care era situația cînd eu — pe atunci novice benedictin în mănăstirea din Melk — am fost smuls din liniștea schitului de către tatăl meu, care se lupta sub comanda lui Ludovic, fiind el nu cel mai neînsemnat dintre baronii lui, și care a scotcit a fi înțelept să mă ia cu sine ca să cunosc minunățiile Italiei, și să fiu de față cînd împăratul avea să fie încoronat la Roma. Dar asediul Pisei l-a prins cu grijile militare. Eu m-am folosit de asta ca să mă plimb, parte din plăcere, parte din dorința de a învăța, prin orașele Toscaniei, dar viața aceasta liberă și fără chibzuință nu se potrivea, au gîndit părinții mei, unui adolescent hărăzit vieții contemplative. Și după sfatul lui Marsilio, care primisese drag de mine, au hotărît să mă dea pe înțagă un franciscan învățat, părintele Guglielmo (William în limba lui) din Baskerville, care pornea o misiune ce avea să-l ducă să vadă orașe faimoase și abații străvechi. Am devenit astfel secretarul și discipolul lui în același timp, lucru de care aveam să mă călesc, întru cît am fost, alături de el, martorul unor întîmplări demne să fie consemnate, cum fac acum, întru știința celor ce aveau să vină.

Eu nu știam atunci ce căuta călugărul Guglielmo și, ca să spun adevărul, nu știu nici astăzi, și bănuiesc că nu știa nici el, mînat cum era de una dorință

de adevăr, și de teama — pe care mereu am văzut că o nutrește — că adevărul nu era cel care-i apărea în momentul prezent. Și poate că în anii aceia îndatoririle lumești îl îndepărtau de la studiile sale pe care le îndrăgea atît de mult. Misiunea cu care fratele Guglielmo era însărcinat mi-a rămas necunoscută de-a lungul întregului drum, sau mai bine zis el nu mi-a vorbit de ea. Mai degrabă ascultînd frînturi din conversațiile pe care le-a avut cu abații mănăstirilor prin care ne oream, în drum, mi-am făcut o oarecare părere asupra naturii însărcinării sale. Dar nu am cunoscut-o pe deplin pînă cînd nu am ajuns la ținta noastră, cum voi spune mai pe urmă. Ne îndreptaserăm spre nord, dar călătoria noastră nu a mers în linie dreaptă și ne-am oprit la diferite abații. S-a întîmplat așa că ne-am abătut spre apas, în timp ce ținta noastră ultimă se afla la răsărit, urmînd aproape linia montană care duce de la Pisa în direcția drumurilor spre San Giacomo, oprindu-ne într-un ținut pe care începîm să-l cunoaștem în timp ce s-au petrecut după aceea mai îndemnați să nu-l precizez prea limpede, dar a cărui seninătate erau credincioși imperiului, și unde abații ordinului nostru călugăresc se opneau, de comun acord, papei eretic și corupt. Drumul a durat două săptămîni, cu mici pătani, și în timpul acela am avut puțină să-l cunosc (nu îndea-juns, cum sînt mereu convins) pe noul meu magistru.

În paginile ce urmează nu-mi voi îngădui să fac descrieri de persoane — decît dacă expresia vreunui chip, sau un gest, vor apărea ca semn al unui limbaj mut, dar grăitor — deoarece, așa cum spune Boetius, nimic nu este mai trecător decît forma exterioară, care se vestește și se trece ca florile cîmpului la venirea toamnei; și ce sens ar avea să spun despre abatele Abbone că avea privirea tăioasă și obraji palizi, cînd acum ei și cei din jurul lui sînt tărîni, și că țărîna corpului lor este acum de culoarea pămîntului a morții (numai sufletul, după voința Domnului, strălucește ca o lumină și nu se va stinge în vecii vecilor)? Dar despre Guglielmo așa vrea să vorbesc, și asta o dată pentru totdeauna, pentru că el l-m-au surprins chiar și trăsăturile lui anume, și este dat tinerilor să se lege de un bărbat mai în vîrstă și mai înțelept, nu numai din pricina farmecului vorbirii sau a ascuțimii judecății sale, ci și pentru că numai învelșului din afară al trupului, care-i devine foarte dragă, cum se întîmplă cu făptura tatălui, căruia-i ceretezi gesturile, mișcările și îi iscodești zîmbetul — fără ca vreo umbră de luxurie să murdărească felul acesta (poate singurul neîntîlnit) de dragoste trepăscă.

Bărbații de pe vremuri erau frumoși și voinici (acum sînt niște copii și niște pitici), dar faptul acesta este doar unul dintre attea care mărturisesc nenorocirea unei lumi care încărutește. Tineretea nu mai vrea să învețe nimic, știința, ei în decădere, lumea întreagă umblă în cap, niște orbi conduc alți orbi și-i fac să se prăbușească în prăpastie, săsarile se aruncă înainte de a fi început zborul, măgarul cîntă la liră, boii desenează. Maria nu mai iubeste viața contemplativă și Marta nu mai iubeste viața activă; Lea e sterilă, Rașela are privirea carnală, Cato frecventează lupanarele, Lucreția devine femeie. Totul s-a abătut de la drumul lui. Slavă Domnului Dumnezeu că în acele vremi eu am dobîndit de la maestrul meu dorința de a învăța și înțelegerea căii adevărate, care se păstrează chiar și cînd cărarea e întortochiată.

Așa dar, înfățișarea fizică a fratelui Guglielmo era în așa chip alcătuită încît atrăgea atenția chiar și celui mai distrat observator. Statura lui o întrecea pe cea a unui bărbat obișnuit și era atît de slab înălț parea și mai înalt. Avea privirea ascuțită și pătrunzătoare; nasul subțire și puțin curbat dădea și el figurii sale expresia unui care veghează, în afară de momentele de buimeală despre care

voi spune. Și bărbia lăsa să se ghicească la el o voință puternică, chiar dacă față alungită și acoperită de pistrui — cum am văzut adesea la cei născuți între Hibernia și Northumbria — putea uneori să exprime nesiguranță și uimire. Mi-am dat seama cu timpul că ceea ce părea nesiguranță era în schimb și numai curiozitate, dar la început știam prea puțin despre această calitate, pe care o credeam mai degrabă o înclinație a sufletului lacom, socotind că sufletul chibzuit nu trebuie să se hrănească cu așa ceva, înfruptându-se numai cu adevărul, care (gîndeam) se cunoaște chiar de la început.

Băietandru cum eram, lucrul care mi-a atras număldic atenția la el au fost unele smocuri de păr care-i ieseau din urechi, și sprincele lui stufoase și blonde. Putea să aibă cincizeci de primăveri și era deja foarte bătrîn, dar își mișca trupul sau neobosit cu atita sprinteneală că adesea mă obosea. Energia lui părea fără de sfîrșit cînd îl cuprindea un exces de activitate. Dar din cînd în cînd, de parcă spiritul său vital ar fi dat înapoi, cădea în momente de inerție, și-l am văzut sfînd, ore în sir, în culcușul lui din chilie, rostind cu greutate niște monosilabe, fără ca nici un mușchi să se contracte pe față lui. În acele momente în ochii lui apărea o expresie goală și absentă, și așa fi bînuit că era sub puterea vreunei substanțe vegetale care poate să dea nădruiri, dacă obișnuia măsura care controla viața lui nu m-ar fi silit să alung gîndul acesta. Totuși nu pot să nu spun că în timpul călătoriei se oprise uneori la marginea unui cîmp, ca să culegă vreo iarbă (cred că întotdeauna era aceeași), și se punea s-o mestece cu figura absorbită. Unele frunze le lua cu el, și le mînea în momentele de încordare (și am avut destul de multe în abajie). Cînd l-am întrebat o dată despre ce era vorba, a spus, zîmbind, că un bun creștin poate învăța uneori și de la necredincioși, iar cînd l-am cerut să gust și eu din ierburile acelea, mi-a spus că, precum există la discursuri, tot așa există și pentru cei simpli tot felul de *paidokoi*, de *efebikoi* și de *gynaikoi* și așa mai departe, și de aceea ierburile care sînt bune pentru un bătrîn franciscan, nu sînt bune și pentru un tînar benedictin.

În timpul cît am stat împreună nu am avut prilejul să ducem o viață prea ordonată; și chiar și în abajie vegheam noaptea iar ziua cădeam de oboseală, și nu luam parte cum trebuie nici la slujbele religioase. Cu toate acestea rareori rămănea treaz după *completa*, și avea obiceiuri cu măsură. Uneori, cum s-a întîmplat la abajie, își petrecea toată ziua preumblîndu-se prin grădina, cercetînd plantele de parcă ar fi fost crizopaze sau smaralde, și l-am văzut învîrtindu-se pe la cripta tezaurului, privind o casetă bătută cu smaralde și crizopaze de parcă ar fi fost o tufă de ciufmăie. Alteori stătea o zi întreagă în sala mare a bibliotecii răsfoind un manuscris de parcă n-ar fi căutat altceva decît plăcerea lui (cînd în jurul nostru se înmulțeau cadavrele călugărilor ucși în mod îngrozitor). Într-o zi l-am găsit plimbindu-se în grădina fără nici un motiv vizibil, ca și cum nu ar fi trebuit să dea socoteala lui Dumnezeu de faptele sale. La seminar mă învățasem un cu totul alt fel de a-mi împărți timpul, și l-am spus-o. El a spus că frumusețea cosmosului este dată nu numai de unitatea în varietate, ci și de varietatea în unitate. Mi s-a părut un răspuns dictat de o practică lipsită de instrucțiune, dar am învățat, după aceea, că oamenii de pe meleagurile lui definesc adesea lucrurile în chipuri în care pare că forța de iluminare a minții are un rol din cale afară de mic.

În perioada pe care am petrecut-o în abajie, l-am văzut întotdeauna miîine acoperite de praful cărților, de aurul miniaturilor încă ude, de substanțele gălbui pe care le atînesse în spitalul lui Severino. Părea că nu putea gîndi decît cu miîinile, lucru care, pe vremea aceea, îmi părea mai potrivit cu un mecanic (și fusesem învățat că mecanicul este *moechus* și comite adulter față de viața intelectuală cu care ar trebui să se unească într-un neîntînat matrimoniu); dar și atunci cînd mi-

nile sale atingeau lucruri foarte delicate, precum anumite codice cu miniaturi neuscate încă, sau pagini mîncate de vreme și sfîrșimicoase ca azima, posea, cum mi s-a părut, o nemăpomenită delicatete de-a apuca cu degetele, aceeași pe care o folosea cînd umbra cu mașinile lui. Voi spune, deci, că omul acesta ciudat ducea cu el, în sacul lui de călătorie, instrumente pe care nu le mai văzusem nicodată pînă atunci, și pe care el le numea minunatele lui mașini. Mașinile, spunea, sînt rezultat al artei, care este mînuita naturii, și din ea reproduc nu formele ci însăși operația. Astfel mi-a explicat minunile orologului, a astrolabului și a magnetului. Dar la început m-am temut că este vorba de vrăjitorie, și m-am prefăcut că dorm în unele nopți senine în care el se pune (cu un ciudat triumh în mîna) să cerceze stelele. Franciscanii pe care-i cunoscușem în Italia și în țara mea erau oameni simpli, adesea fără știință de carte, dar el m-a uluit cu înțelepciunea lui. El însă mi-a spus, zîmbind, că franciscanii din insulele lor erau alfel făcuți: « Ruggiero Bacon — spunea el despre Roger Bacon —, pe care eu îl venerez ca pe un maestru, ne-a învățat că planul divin se va folosi într-o zi de știința mașinilor, care este magie naturală și sfîntă. Și într-o zi, folosind forța naturii, se vor putea făuri instrumente de navigație care vor face ca navele să meargă doar cu un singur *hominem regente*, și mult mai iute decît cele mîinate de vele sau de vîsle; și vor fi care « *ut sino animale moventur cum impetu inastimabili, et instrumenta volandi et homo sedens in medio instrumentis revolvens aliquod ingenium per quod glorie artificialiter composita gerunt verberent, et modum avis volantis* ». Și instrumente foarte mici care să indice greutăți nesfîrșite și vehicule care să ne îngăduie să umblăm pe fundul mării. »

Cînd l-am întrebat unde erau aceste mașini, mi-a spus că ele fuseseră făcute în antichitate, și unele chiar în timpurile noastre. « În afara instrumentului pentru zburat, pe care nu l-am văzut și nici nu cunosc pe cineva care să-l fi văzut, dar cunosc un înțelept care l-a gîndit. Și se pot face poduri care să treacă peste fluvii fără stilpi sau altă susținere, și alte mașini neuzite. Dar nu trebuie să te necăjești dacă nu există încă, pentru că nu înseamnă că nu vor fi. Și eu îți spun că Dumnezeu vrea ca ele să fie, și desigur sînt în mîntea lui, chiar dacă prietenul meu din Occam negă că idelle există în felul acesta, și nu pentru că putem să ne înstăpînim asupra divinei naturi ci tocmai pentru că nu-i putem pune nici o limită. » Nu a fost aceasta singura propoziție contradictorie pe care l-am auzit rostînd-o, dar și acum, cînd sînt bătrîn, și mai înțelept decît atunci, nu am înțeles în întregime cum putea să aibă el atîta încredere în prietenul său Occam și să jure, în același timp, pe cuvintele lui Bacon, cum obișnuia el să facă. Este totuși adevărat că acelea erau timpuri întunecate în care un om înțelept trebuia să gîndească la lucruri care erau în contradicție între ele.

lata, am spus despre fratele Guglielmo lucruri poate fără rost, adunînd oarecum de la început impresiile deserechiate pe care le-am avut atunci despre el. Cine a fost el, ce a făcut, vei putea deduce, mai bine, bunul meu cititor, din toate cite le-a făcut în zilele pe care le-am petrecut în abajie. Și nici nu ți-am făgăduit o descriere completă, ci o înșiruire de fapte (asta da) uluitoare și cumplite.

Cunoscîndu-l astfel zi de zi pe maestrul meu, și petrecînd lungile ore de umblat în foarte lungi discuții despre care, după caz, voi vorbi treptat-treptat, am ajuns la poalele muntelui pe care se ridica abajia. Și iată că acum, cum făceam noi atunci, povestea mea se apropia de ea, și fee ca mina mea să nu tremure în încercarea de a spune ce s-a întîmplat după aceea.

## ZIUA ÎNȚII

### Prima

#### În care se ajunge la picioarele abației și Guglielmo dă dovadă de mare istețime

— Era o frumoasă dimineață de la sfârșitul lui noiembrie. Noaptea ninsese puțin, iar pământul era acoperit de un strat proaspăt de zăpadă, nu mai gros de trei degete. Pe întinerie, imediat după *laudi*, ascultasem slujba într-un tîrgșor din vale. Apoi o pornisem la drum spre munte, la răsăritul soarelui.

Cum ne cătăram pe cărăruia pleștă a carei perpuia în jurul muntelui, am văzut abația. Nu m-au uimit la ea zidurile care o înceau din toate părțile, asemenea altora pe care le-am văzut în întreaga lume creștină, ci construcția masivă, despre care apoi am aflat că era Edificiul. Era aceasta o clădire octogonală care de departe părea un tetragon (figură desăvîrșită, care exprimă temeinicia și invincibilitatea Orașului lui Dumnezeu) ale cărui laturi de miazăzi se ridicau pe platoul abației, în timp ce laturile de miazănoapte păreau să crească din înseși poalele muntelui, pe care se înălțau drept în sus. Spun că în anumite locuri, de jos, părea că stîlca se prelungește spre cer în culori și materiale care se contopeau, și devenea la fel de bine și pământul și cerul). Trei rînduri de ferestre dezvăluiau ritmul triplu al supra-etajării sale, așa încît ceea ce din punct de vedere fizic era pătîr pe pămînt, din punct de vedere spiritual era triunghiular în cer. Apropind-ne și mai mult, am înțeles că forma cvadrangulă dădea naștere, la fiecare dintre unghiurile sale, unui turn heptagonal, cinci dintre laturile cărui se întindeau în afară — patru deci dintre cele opt laturi ale octogonului mai mare dînd naștere la patru heptagoane mai mici, care în afară se arătau ca niște pentagoane. Și nu puteai să nu vezi admirabila armonie a altor numere sfinte, fiecare din el scoțînd la iveală un foarte adînc înțeles spiritual. Opt, numărul desăvîrșirii fiecărui tetragon; patru, numărul evanghelilor; cinci, numărul părților din care e alcătuită lumea; șapte, numărul darurilor duhului sfînt. Ca formă și construcție Edificiul aducea cu ceva ce văzusem puțin mai tîrziu în partea de miazăzi a peninsulei: Castel Ursino sau Castel dal Monte, dar prin poziția sa de neajuns era mai înspăimîntător decît acela, și în stare să umple de spaimă pe călătorul care s-ar fi apropiat încet-încet de el. Și noroc că, fiind o foarte luminoasă dimineață de iarnă, construcția nu mi-a apărut așa cum se vede în zilele de furtună.

Oricum, nu voi spune că ea te-ar face să nutrești sentimente de bucurie. Mie mi-a provocat spaimă, și o neliniște dintre cele mai ciudate. Dumnezeu știe că nu erau închipuirile ale minții mele necoapte, și că interpretam drept nelindoleile prezicerile așternute pe piatră din ziua cînd uriași au pus acolo mina, și înaintea ca amăgita voință a călugărilor să li îndrăznit s-o consacre spre a fi păstrătoare a cuvîntului Domnului.

În vreme ce măgărușii noștri șchiopătau la ultima cotitură a muntelui, acolo unde drumul principal se desfacea în trei, dînd naștere la două poteci laterale, maestrul meu s-a oprit pentru o vreme, privind în jur pe marginile drumului, și pe drum, și deasupra drumului, unde un șir de pini păstrîndu-și verdețea alcătuiu, pe o scurtă bucată de loc, un acoperiș natural, încărunțit de zăpadă.

— Abație bogată, a spus. Abatelui îi place să arate bine cînd se ivește ocazia să apară în public.

Obişnuit cum eram să-l aud făcînd cele mai ciudate observații, nu l-am întreat nimic. Și pentru că, după o altă bucată de drum, am auzit niște zgomote și la o cotitură a apărut un grup însuflețit de călugări și de servitori. Unul dintre ei, de cum ne-a văzut, a venit în întîmpinarea noastră, grînd cu multă bună-cuviință:

— Bine ați venit, domnule, și să nu vă mirați dacă-mi închipui cine sînteți, întrucît am fost înconștințat de venirea domniei voastre. Eu sînt Remigio din Varagine, cheiarul mănăstirii. Și dacă domnia voastră sînteți, după cum cred, fratele Guglielmo din Bascavilla, Abatele trebuie să fie înștiințat. Tu, a poruncit el unuia dintre oamenii lui, urcă să dai de știre că oaspețele noastre are să intre în incintă.

— Îți mulțumesc, domnule cheiar, a răspuns cu dragă inimă maestrul meu, și apreciez cu atît mai mult curtenia domniei tale, cu cît a trebuit, să ca mă saluți pe mine, să vă întrerupți urmărirea. Dar fii liniștit, calul a trecut pe-aici și s-a îndreptat spre poteca din dreapta. Nu va putea merge prea departe pentru că, de cum va ajunge la depozitul de fin, va trebui să se oprească. E prea deștept ca s-o ia la goană prin locurile astea prăpăstioase.

— Cînd l-ați văzut? a întreat cheiarul.

— Ba nu l-am văzut deloc, nu-i așa Adso? a spus Guglielmo, întorcîndu-se spre mine bine-dispus. Dar dacă-l căutați pe Brunello, calul nu poate să fie decît acolo unde v-am spus.

Cheiarul a rămas încurcat. S-a uitat la Guglielmo, apoi la potecă și în sfîrșit a întreat:

— Brunello? Cum de știți?

— Ei, haide, a spus Guglielmo, e clar că-l căutați pe Brunello, calul preferat al Abatelei, cel mai bun alergător de galop din grajdul dumneavoastră, cu părul negru, înalt de cinci picioare, cu coada bogată, cu copita mică și rotundă, dar cu un galop foarte regulat; cap mic, urechi ascuțite, dar ochi mari. A luat-o spre, dreapta! Iți spun eu, și grăbiți-vă, oricum.

Cheiarul a avut un moment de ezitare, apoi a făcut un semn oamenilor lui și au pornit-o grăbit spre poteca din dreapta, în vreme ce măgarii noștri o porneau din nou la urcus. În timp ce mă pregăteam să-i pun întrebări lui Guglielmo, pentru că mă rodea curiozitatea, el mi-a făcut semn să aștept; și într-adevăr, după cîteva minute, am auzit strigăte de bucurie, și la cotitura potecii au apărut din nou călugări și servitori, aducînd calul de căpăstru. Au trecut pe lîngă noi continuînd să ne privească destul de zăpăciți, și ne-au luat-o înainte mergînd spre abație. Cred că și Guglielmo călărea ceva mai înec, ca să le îngăduie să povestească ce se întîmplase. De fapt avusesem puțină să-mi dau seama că maestrul meu, în totul și cu totul om de virtuți dintre cele mai alese, se lăsa stăpînit de vicul vanității cînd era vorba de a dovedi ascuțimea minții sale și, preîntînd și înzeștrările de rafinată diplomație, am înțeles că vrea să ajungă la destinație precedat de o temeinică faimă de om înțelept.

— Și acum, spuneți-mi, n-am mai putut eu să mă țin în cele din urmă, cum ați făcut să știți?

— Bunul meu Adso, a spus maestrul. Tot timpul drumului te învăț cum să recunoști urmele cu care lumea ne vorbește ca o mare cartă. Alain de Lille, sau, cum îi spun pe-aici, Alano delle Isole, spune că:

*Omnis mundi creatura  
quasi liber et pictura  
nobis est in speculum*

și se gîndea la nescăuită rezervă de simboluri cu care Dumnezeu, prin creaturile sale, ne vorbește despre viața veșnică. Dar universul este și mai grăitor decît gîndea Alano, și nu vorbește numai despre lucrurile ultime (în care azăo face întotdeauna în chip nedelesuit) ci și despre cele foarte apropiate, și în asta este din cale afară de deslușit. Alci mă rușinez că trebuie să-ți repet ceea ce ar trebui să știi. La despărțirea celor trei drumuri, pe zăpada încă proaspătă, se desena cu multă precizie, urmele unor copite de cal, ce se îndreptau spre poteca din stînga noastră. La o frumoașă și măsurată distanță unul de altul, semnele acelea spuneau despre copetă că era mică și rotundă, iar galopul de o mare regularitate — ceea ce m-a făcut să deduc natura calului și faptul că el n-a alerga dezordonat, cum face un animal năruș. Acolo unde pînă alcătui un fel de acoerșii naturali, unele ramuri fuseseră rupte de curînd, tocmai la înălțimea de cinci picioare. Unul din tușurile de mure, pe-acele pe unde calul trebuie să fi cotit ca s-o apuce pe poteca din dreapta lui, pe cînd își mișca plin de mîndrie coada, mai păstra încă printre crenguțele lui ascuțite fire lungi de păr foarte negru. . . În sfîrșit n-o să-mi spui că nu știi că poteca aceea duce la depozitul de fîn, pentru că urcînd la cotitura de jos, am văzut mîndriile și resturile căzînd drept la picioarele turmului de miazăzi, murdărînd zăpada; și, așa cum era făcută despărțirea drumurilor, poteca nu putea să ducă decît în direcția aceea.

— Bine, am spus, dar capul mic, urechile ascuțite, ochii mari. . . ?

— Nu știu dacă le are așa, dar o știu că frații călugări o cred cu hotărîre. Isidor din Sevilla spunea că frumusețea unui cal cere „*ut sit exiguum caput, et siccum prope ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares paululae, erecta cervix, coma densa et couda, ungularum soliditate fixa rotunditas*”. Dacă acest cal, a cărui trecere am argumentat-o, nu ar fi fost cu adevărat cel mai bun din grajd, nu s-ar explica de ce în urmărire lui au pornit nu numai grăjdarii, dar s-a deranjat chiar și chelarul. Și pe un călugăr care pretuiește atît de mult un cal excelent, mai presus decît formele naturale, nu putem să nu-l vedem decît așa cum ne-a fost descris de către *auctoritat*is, deci că un, și aici a zîmbit răutăcios spre mine, foarte învățat benedictin.

— Ma rog, am spus, dar de ce Brunello?

— Fie că Sfîntul Duh să-ți pună mai multă mîntie în scînfîrile decît ai, fiul meu ! a exclamat maestrul. Ce alt nume să-ți fi dat, dacă și marele Buridan care, în preajma numirii sale ca rector la Paris, cînd a trebuit să vorbească despre un cal frumos, n-a găsit un nume mai firesc?

Așa era maestrul meu. Nu numai că știa să citească în marea carte a naturii, ci și în felul cum citeau călugării cărțile scripturii, și gîndeau prin ele. Înzestrare care, cum vom vedea, trebuia să se dovedească de mare folos în zilele care aveau să vină. De altfel, lămuririle sale mi s-au părut atunci atît de firești, că umilinta de-a nu le fi găsit și singur a fost întrecută doar de mîndria de a fi părtaş la toate acestea, și aproape că m-am felițat pentru ascuțimea minții mele. Atî de mare e puterea adevărului care, ca și binele, se răspîndește de la sine. Și lăudat fie numele sfînt al Domnului Nostru Iesus Christus pentru această minunată revelație pe care am avut-o.

Dar să reiau firul, sau povestea mea, pentru că acest călugăr în vîrstă zăbovește prea mult în *marginalia*. Spun deci că am ajuns la marele portal al abației, și în prag ședea Abatele, urmat de doi novici care purtau un vas de aur plin cu apă. Și cum ne-am dat jos de pe măgarii noștri, el a spălat miinile lui Guglielmo, apoi l-a îmbrățișat, sărutîndu-l pe gură și dîndu-i sfînta binecuvîntare, în vreme ce chelarul se îngrijea de mine.

— Mulțumesc Abbone, a spus Guglielmo, căci mare e bucuria mea să pun piciorul în mînăstirea marelui tale, a cărei faimă a trecut munții aceștia. Vin ca peregrin în numele Domnului, și pentru asta m-am onorat. Dar vin și în numele domnului nostru de pe acest pămînt, cum îți va spune scrisoarea pe care ți-o încredințez, și îți mulțumesc în numele lui pentru onoare ce-mi faci.

Abatele a luat scrisoarea cu pecetea imperială și a spus că, oricum, venirea lui Guglielmo fusese precedată de alte misiuni ale confrăților lui (de altfel, mi-am spus eu o oarecare mîndrie, e greu să-l lei pe nepregătite pe un abate benedictin), apoi l-a rugat pe chelar să ne însoțească la odăile noastre, în vreme ce grăjdarii ne luau măgarii ei călărieșari. Abatele ne-a făgăduit să ne viziteze mai tîrziu, cînd ne-om recăpăta puțin puterile, și am intrat în curtea cea mare, unde clădirile abației se întindeau de-a lungul întregului platou care tăia o dulce platformă — sau podiș — în virful muntelui.

Despre felul cum era alcătuită abația voi avea de mai multe ori prilejul să vorbesc, și mai cu amănunțime. Dîncolo de portal (care era singura deschizătură în zidurile de împrejurime) pornea un drum lat, mărginit de copaci, care ducea la biserica abației. În stînga drumului se întindeau, pe o suprafață întinsă, grădini de zarzavat și, cum am aflat după aceea, grădina botanică, în jurul a două clădiri, baia și spitalul, și grădina ierburilor de leac, care mărgineau curba zidurilor. În fund, la stînga bisericii, se înălța Edificiul, despărțit de biserică printr-o esplanadă acoperită de morminte. Portalul de miazănoapte al bisericii dădea spre turul de miazăzi al Edificiului, care arăta, drept în fața vizitatorului, turul de apus, așa încît la stînga se lega de ziduri și cobora, numai tururi, spre hăul asupra căruia se întindea turul de miazănoapte, care se vedea piezis. În dreapta bisericii se întindeau cîteva construcții care ajungeau pînă în spațiile ei, desfășurînduse și în jurul potcului, unde sedeau călugării: desigur dormitorul, locuința Abatelui și locul de primire al peregrinilor, către care am fost îndreptați și la care am ajuns străbătînd o grădină frumoașă. Pe latura dreaptă, dîncolo de esplanadă întinsă, de-a lungul zidurilor de miazăzi și mergînd mai departe, spre răsărit, în spațiile bisericii, o grămadă de clădiri pentru slujitori, grăjduri, mori, tescuri, hambare și pivnite, și ceea ce mi s-a părut a fi casa novicilor. Netezimea pămîntului, ușor arcuit, a îngăduit vechilor constructori ai aceluia loc sfînt să se supună regulilor de orientare, mai mult decît ar fi putut s-o ceară Onorius Augustoduniense sau Guglielmo Durando. După poziția soarelui la acea oră a zilei, mi-am dat seama că portalul dădea exact spre apus, încît corul și altarul să fie întoarse spre răsărit; și soarele punea dis-de-diminează să răsără și să-i trezească numidecît pe călugării din dormitor și animalele din grăjduri. Nu am văzut abație mai frumoașă și mai minunat așezată, chiar dacă după aceea am cunoscut San Gallo, și Cluny, și Fontenay și încă altele, poate mai mari, dar mai stîncigii proporționate. Spre deosebire de altele, aceasta se deosebea prin clădirea de nemăsurat a Edificiului. Nu aveam cunoștințele unui meșter zidar, dar mi-am dat numaidecît seama că acesta era mult mai străvechi decît construcțiile din jurul lui, născut poate pentru alte scopuri, și că tot restul abației fusese adăugat jur împrejur, cu multă vreme mai tîrziu, dar în așa chip încît orientarea marilor construcții să se potrivească cu aceea a bisericii, sau aceasta să i se potrivească ei. Întreacă arhitectura este, dintre toate artele, cea care caută cu mai multă cetezanță să repete în ritmul ei ordinea universului, pe care cei vechi îl numeau *kosmos*, adică împodibit, deoarece este asemenea unui animal la care strălucete dezvoltarea și echilibrul tuturor membrilor sale. Și lăudat fie Atoatefăcătorul care, după cum spune Augustin, a așezat toate lucrurile în număr, greutate și măsură.

## ZIUA ÎNTÎI

### Terția

#### În care Guglielmo are o discuție plină de învățăminte cu Abatele

Chelarul era un bărbat gras și cu aspect vulgar dar voios, cărunt dar încă zdra-văn, mic dar lute. Ne-a călăuzit la chiliile noastre, în casa peregrinilor. Sau mai bine zis ne-a călăuzit la chilia hărăzită maestrului meu, făgăduindu-mi că, pentru ziua următoare, avea să elibereze una și pentru mine, întrucât, deci novice, eram oaspetele lor, și deci trebuia să fiu tratat cu toată cinstea. În noaptea aceea puteam să dorm într-o nișă lungă și adâncă, ce se deschidea în peretele chiliei, în care avea să dea poruncă să se așternă paie proaspete. Lucru care, a adăugat, se făcea uneori pentru slujitorii vreunui senior care dorea să fie păzit în timp ce dormea.

Apoi călăgării ne-au adus vin, brinză, măsline și niște delicioși struguri stafi-dii, și ne-au lăsat să ne refacem puterile. Am mâncat și am băut cu multă pofă. Maestrul meu nu avea obiceiurile austere ale benedictinilor, și nu-i plăcea să mă-nințe în tăcere. De altfel, vorbea întotdeauna despre lucruri atât de plăcute și de înțelepte, încât părea că este un călugăr care citește viețile sfinților.

În ziua aceea am putut să nu-l mai întreb despre povestea cu zăpadă și pe crengi, mi-a cunoscut încă pe Brunello. Într-un anumit fel urmele a ceea ce vor-beau despre toți caii, sau cel puțin despre toți caii de soiul acela. Nu trebuie, să spunem că, deci, cartea naturii ne vorbește doar prin esențe, cum ne învăță mulți teologi de seamă?

— Nu este chiar așa, dragă Adso, mi-a spus maestrul. Desigur felul acela de urme îmi exprimau, dacă vrei, calul ca *verbum mentis*, și mi l-ar fi exprimat oriunde l-aș fi găsit. Dar urma în acel loc și în acea oră a zilei îmi spunea că cel puțin unul dintre toți caii posibili trecuse pe acolo. Astfel eu mă aflam la jumătatea drumului dintre însușirea conceptului de cal și cunoașterea unui cal individual. Și, oricum, ceea ce cunoaștem eu despre calul universal îmi era amintit de urmă, care era deosebită. Aș putea spune că în momentul acela eu eram prins între caracterul deosebit al urmei și ignoranța mea, care căpăta forma atât de dăiană a unei idei universale. Dacă tu vezi ceva de departe și nu înțelegi ce este, te mulțumești să-l definești ca pe un corp desăfurat în spațiu. Când se va fi apropiat de tine, atunci îl vei numi animal, chiar dacă nu știi încă dacă este un cal sau un măgar. Și, în sfârșit, când el va fi și mai aproape, vei putea spune că e un cal, chiar dacă nu știi încă dacă e Brunello sau Favello. Și doar când vei fi la distanța cea mai potrivită, vei vedea că e Brunello (sau acel cal și nu altul, oricum ai hotărî tu să-l numești). Și aceea va fi cunoașterea deplină, intuiția particularului. Așa și eu, acum o oră, eram gata să mă aștept la toți caii, dar nu din pricina bogăției intelectului meu, ci din pricina sărăciei intuiției mele. Și foamea intelectului meu a fost saturată numai când am văzut un anume cal, pe care călăgării îl duceau de căpăstru. Numai atunci am știut cu adevărat că raționamentul meu de la început m-a condus pînă aproape de adevăr. Astfel ideile, pe care le foloseam la început pentru a-mi reprezen-ta un cal pe care nu-l văzusem încă, erau doar semne, precum erau semne ale ideii de cal urmele copitelor pe zăpadă; și se folosesc semne și semne ale semnelor numai când ne sînt de lipsă lucrurile.

Alteori îl auzisem vorbind cu multă îndoaială despre ideile universale și cu mare prețuire pentru lucrurile individuale, și chiar și după aceea mi s-a părut că înclina-reau aceeași venea fie de la singele lui de britanic, fie de la cinul lui de franciscan. Dar în ziua aceea nu aveam destulă putere ca să țin piept discuțiilor teologice; așa că m-am ghemuit în spațiul care îmi fusese dat, m-am acoperit cu o pătură și am căzut într-un somn adînc.

Cine ar fi intrat m-ar fi luat drept un balot. Și desigur că așa a făcut Abatele, cînd a venit să-l vadă pe Guglielmo, pe la orele *tertia*. Astfel am putut eu asculta prima lor discuție. Și fără vreo răutate, pentru că a mă arăta dintr-o dată oaspe-telui, ar fi fost mai lipsit de rușine decît să mă ascund, cum am făcut, cu umilință.

A venit, așa dar, Abbone. Și-a cerut iertare pentru că venise, a repetat uraea de bun venit și a spus că trebuie să vorbească cu Guglielmo între patru ochi, despre un lucru neplăcut.

A început prin a-l felicita de priceperea cu care se purtase în povestea cu calul, și l-a întrebat cum de știuse să dea amănunte atât de sigure despre un animal pe care nu-l văzuse niciodată. Guglielmo i-a lămurit pe scurt, și cu indiferență, calea pe care o urmasse, și Abatele s-a bucurat mult pentru ascuțimea minții lui. A spus că nici nu s-ar fi așteptat la altceva de la un om căruia îi merge vestea pentru marea lui înțelepciune. I-a spus că primise o scrisoare de la abatele din Farfa, care-i vorbea nu numai despre înscărcinare încredințată lui Guglielmo de către împărat (despre care avea să discute apoi în zilele următoare), dar îi spunea și că în Englețria și în Italia maestrul meu mai fusese închinător în unele procese, în care se remarcase prin iscusința sa, îngemănată însă cu o mare onerie.

— Mam bucurat mult cînd am aflat, a adăugat Abatele, că în numeroase cazuri dominația ta s-a declarat pentru nevinovăția acuzatului. Cred, și mai cu precădere în zilele acestea atât de triste, în prezența nelînteruptă a răului în trebuirile ome-nestii, și așa uitat în jur, abia observat, ca și cum dușmanul s-ar fi învîrțit între pereții aceia, dar cred că și de multe ori necuratul lucrăză prin cauze secundă. Și știu că poate să-și împingă victimele să facă în așa fel răul încît vinovăția să cadă asupra unuia drept, bucurîndu-se de faptul că cel drept poate să fie ars în locul celui posedat de el. Adesea închinătorii, ca să dea dovadă de siguranță, smulg cu orice preț o mărturisire de la acuzat, gîndind că bun închinător nu este decît acela care încheie procesul găsind un tap ispititor.

— Si un închinător poate fi minat de diavol, a spus Guglielmo.

— Este posibil, a înconșinat Abatele cu multă precauție, deoarece vreile Domnului sînt de necerecat, dar nu eu voi fi cel care să arunce umbra bănuilii asupra unor oameni atît de înzeștrați. Sau asupra domniei tale, care ești unul dintre ei, și de care am mare nevoie. S-a întîmplat în abazia noastră ceva care cere luare aminte și sfatul unui om profund și prudent, cum ești dominația ta. Profund, pentru a descoperi și prudent, dacă e cazul, pentru a acoperi. Adesea, deci, este neapărat nevoie să dovedești vina unor oameni care ar trebui să strălucească prin sfințenia lor, dar așa înclît să poți elimina cauza răului fără ca vinovatul să fie expus disprețu-lui public. Dacă un păstor greșeste, trebuie să fie separat de ceilalți păstori, dar o nenorocire dacă oile încep să nu mai aibă încredere în păstori.

— Înteleg, a spus Guglielmo.

Avusesem prilejul să constat că, atunci cînd se exprima în felul acela atît de grabit și de îngrijit, ascundea, de obicei, cu bunăcreștere, dezacordul și încurcă-tura din inima lui.

— Pentru aceasta, a continuat Abatele, scotocesc că orice caz care privește păcatul unui păstor nu poate fi încredințat decît unor oameni ca dominația ta, care

nu numai că știe să deosebească binele de rău, dar și ceea ce este potrivit de ceea ce nu este. Îmi place când mă gândesc că domnia ta a condamnat numai cind . . .

— . . . acuzații se făceau vinovați de acte criminale, de otrăviri, de coruperea unor copii inocenți și de alte blestemăți: gura mea nu cutează să le rostescă numele.

— . . . că a condamnat numai cind, a continuat Abatele fără să țină seama de întrerupere, prezența demonului era atât de evidentă tuturor încît nu se puteau lua alte măsuri, fără ca indulgența să fie mai scandalosă decît delictul.

— Cînd am recunoscut pe cineva vinovat, a precizat Guglielmo, acesta săvîrșise cu adevărat crime de așa natură încît puteam să-l încredințez, cu sufletul împacat, brețului secular.

Abatele a avut o clipă de nesiguranță.

— Pentru ce, a întrebă, stăruî să vorbești despre acțiuni criminale, fără să te pronunți asupra cauzei lor diavolești?

— Pentru că a discuta despre cauze și despre efecte este un lucru din cale afară de anevoios, și în această privință cred că singurul judecător poate să fie numai Dumnezeu. Noi și așa ne ostenim mult să stabilim o legătură între un efect atît de evident ca un copac ars și fulgerul care l-a aprins, încît a scoate la iveală înfrînșurii adesea foarte bogate între cauze și efecte, mi se pare o nebunie tot atît de mare ca și a construi un turn care să ajungă pînă la cer.

— Doctorul din Aquino, a sugerat Abatele, nu s-a temut să demonstreze, doar cu puterea rațiunii, existența Preaînaltului, urcînd din cauză în cauză pînă la cea dintîi cauză fără de cauză.

— Cîne sînt eu, a spus cu umilință Guglielmo, ca să mă împotrivesc doctorului din Aquino? Mai ales că dovedă pe care a făcut-o despre existența lui Dumnezeu este sprijinită de atîtea alte mărturii care întăresc căile pe care a mers el. Dumnezeu ne vorbește în adîncul sufletului nostru, cum știa dinainte Augustin, și domnia ta, Abbone, ai fi cîntat laude întru slava Domnului și a evidenței prezenței lui, chiar dacă Toma nu și-ar fi . . . S-a oprit și a adăugat: Așa îmi închipui.

— Oh, desigur, s-a grăbit să-l dea dreptate Abatele, și maestrul meu a întrerupt în chipul acesta atît de frumos o discuție de școală care se vedea împedează că nu-i prea plăcea.

Apoi a vorbit mai departe:

— Să ne întorcăm la procese. Vezi, domnia ta, un om, să zicem, a fost omorît cu otrăvă. Acesta este un dat al experienței. Este cu putință, deci, ca eu să-mi închipui, în fața unor semne de netăgăduit, că autorul otrăvirii să fie un alt om. Pe baza unor înfrînșurii de cauze atît de simple, mintea mea poate să acționeze cu încredere deplină în puterea sa. Dar cum pot eu complica legătura, închipuindu-mi că în împlinirea faptelor ticăloase se află și o altă intervenție, de dată asta nu omească, ci drăcească? Nu spun că nu e cu putință ca și diavolul să-și arate trecerea prin semne precise, cum a făcut și Brunello, calul domniei tale. Dar de ce trebuie să caut aceste probe? Nu este deajuns să știu că vinovatul este omul acela, și să-l dau pe seama brațului secular? În orice caz pedeapsa lui va fi moartea, Dumnezeu să-l ierte.

— Dar am auzit că într-un proces care a avut loc la Kilkenny acum trei ani, în care niște persoane au fost acuzate că au comis delictul nerușinate, domnia ta nu ai negat intervenția diavolului, de îndată ce vinovații au fost dovediți.

— Dar nici n-am afirmat-o deschis. Nici n-am negat-o, e adevărat. Cîne sînt eu să dau verdictul despre calea diavolului, mai ales, a adăugat, și părea că dorește să stăruie asupra acestui motiv, în cazul în care cei ce au început procesul acesta închizițional, episcopul, magistrații și tot poporul, poate chiar și acuzații înșiși,

doreau într-adevăr să se dovedească prezența diavolului? Iată, poate că singura dovadă a prezenței diavolului era înflăcărea cu care toți doreau neapărat să-l vadă la treabă.

— Așa dar, domnia ta, a grăit Abbone pe un ton preocupat, îmi spui că în multe procese diavolul nu acționează numai prin vinovat ci poate, și mai ales, prin judecători?

— Oare aş putea eu să fac o asemenea afirmație? a întrebă Guglielmo, și mi-am dat seama că întrebarea era formulată în așa chip încît Abatele să nu poată spune că el putea; și astfel Guglielmo a profitat de tăcerea lui pentru a schimba cursul discuției lor: Dar de fapt e vorba de lucruri de mult trecute. Am părăsit acea nobilă activitate, și dacă am făcut-o e pentru că așa a fost vrerea Domnului. . .

— Fără îndoială, a înclinat Abatele.

— . . . și acum, a continuat Guglielmo, mă ocup de alte treburi delicate. Și aş dori să mă ocup și de ceea ce te frîmîntă, dacă domnia ta o să-mi spui despre ce e vorba.

Mi s-a părut că Abatele era mulțumit că a luat sfîrșit conversația aceea, ca să se poată întoarce la problema lui. A început, așa dar, să povestească, cu multă băgare de seamă la alegerea cuvintelor și cu largi perifraze, despre o întîmplare neobișnuită care se petrecuse cu cîteva zile mai înainte, și care pricinuise multă tulburare în rîndul călugărilor. Și a spus că-i vorbea lui Guglielmo pentru că, știindu-l mare cunoscător și al sufletului omenească și al urmelor pe care le lasă diavolul, nădăduia să poată să-și dedice o parte din timpul său prețios ca să facă lumină într-o enigmă atît de dureroasă. Se întîmplase așa dar că Adelmo din Otranto, un călugăr încă tînăr, dar deja cunoscut ca un mare maestru al miniaturii, și care tocmai împodobeau manuscrisurile bibliotecii cu imagini de o mare frumusețe, fusese găsit, într-o dimineață, de către un căp\_ran, în fundul ripiei peste care se ridica turnul de răsărit al Edificiului. Intrucît fusese văzut de către ceilalți călugări în cor la completă, dar nu mai apăsese la mofonii, căzupe probabil în orele cele mai întunecate ale nopții. Noaptea foarte vîfoasă, în care căzuseră fulgi tăioși ca lama, de păreau mai degrabă grindină, auzirînd de austrul care sufla nebuște. Înmuiat de zăpada aceea care mai întîi era apoasă și apoi se întărise în turbură de gheață, trupul său fusese găsit la picioarele zidului ieșit în afară, zdrobit de stîncă de care se izbise. Biată și delicată făptură mortală, Domnul săl aibă în sfînta lui pază. Din cauza multelor izbituri pe care corpul le suferise în cădere, nu era ușor de spus din care punct anume căzușe; fără îndoială de la una din ferestrele care se deschideau la trei rînduri de caturi pe cele patru laturi ale turnului aflate deasupra prăpastiei.

— Unde ați îngropat sărmanul corp? a întrebă Guglielmo.

— În cimitir, firește, a răspuns Abatele. Poate că l-ați observat, se află în partea de miazănoapte a bisericii, a Edificiului și a grădinii de zarzavat.

— Văd, a spus Guglielmo, și văd că problema domniei tale este următoarea. Dacă nefericitul acela s-ar fi, Doamne fereste, sinucis (pentru că nu ne putem gîndi că a căzut din nebagare de seamă), a doua zi ați fi găsit una dintre ferestrele acelea deschise, în vreme ce voi le-ați găsit pe toate închise, și fără ca la picioarele vreuneia dintre ele să fi apărut urme de apă.

Abatele era un bărbat, cum am spus, de o mare și diplomatică rețineră, dar de data aceasta a avut o mișcare de surprindere care i-a lepădat orice urmă de prestată care se cuvine la o persoană serioasă și măreată, cum cere Aristotel.

— Cîne ți-a spus?

— Mi-ai spus chiar domnia ta, i-a răspuns Guglielmo. Dacă fereastra ar fi fost deschisă, v-ați fi gîndit nămaidecît că el s-a aruncat pe ea. După cum am putut

constata din afară, e vorba de ferestre mari, cu geamuri opace și asemenea ferestre nu se deschid de obicei, în clădiri cum e aceasta. La înălțimea unui om. Deci, dacă ar fi fost deschisă, fiind cu neputință ca nenorocitul să se fi apropiat de ea și să-și piardă echilibrul, nu v-ar fi rămas altceva de făcut decât să vă gândiți la o sinucidere. În care caz nu l-ai fi lăsat domnia ta să fie îngropat într-un pământ sfințit. Dar deoarece l-ai îngropat creștinește, ferestrele trebuie să fi fost închise. Pentru că dacă erau închise, neîntîlnind eu nici măcar în procesele de vrăjitorie un mort recalcitrant căruia Dumnezeu sau diavolul să-i fi îngăduit să se ridice din prăpastie ca să steargă urmele fărâdeleșii sale, este evident că presupusul sinucigaș a fost mai degrabă împins, fie de o mină omenească, fie de o forță dărească. Și domnia ta te întrebă cine să fi putut, nu zic împinge în prăpastie, ci ridica fără voia lui pînă la pervaz, și ești îngrozit pentru că o forță a răului, naturală sau supranaturală, cum o fi ea, cutreiera acum prin abate.

— Așa e, a spus Abatele, și nu era limpede dacă încuviința cele spuse de Guglielmo, sau își dădea dreptate sieși pentru explicațiile pe care Guglielmo le dăduse în chip atît de admirabil. Dar cum de-ai știut că nu era apă la picioarele nici unei ferestre?

— Pentru că mi-ai spus că bătea austrul, și apa nu putea să lovească ferestrele care se deschid spre răsărit.

— Nu mi-ai spus destule despre puterea minții domniei tale, a grăit Abatele. Și ai dreptate, nu era apă, și acum știu pentru ce. Lucrurile s-au petrecut precum spui. Și acum înțeleg spaima mea. Și așa ar fi fost foarte grav dacă unul dintre călugării mei s-ar fi murdărit cu abominabilul păcat al sinuciderii. Dar am motive să cred că un altul dintre ei s-a murdărit cu un păcat și mai înspăimîntător. Și de-ar fi numai asta...

— În primul rînd, de ce unul dintre călugări? În abate mai sînt și multe alte persoane, grăjdari, căprari, servitori...

— Desigur, e o abate mică, dar bogată, a încuviințat cu mîndrie Abatele. O sută cincizeci de slujitori, pentru saizici de călugări. Dar totul s-a petrecut în Edificiu. Acolo, cum poate că știți, deja, chiar dacă la primul cat se află și bucătăriile și sala de mese, la cele două caturi de deasupra se află *scriptorium-ul* și biblioteca. După cină Edificiul e închis și avem o regulă foarte severă care interzice oricui să mai rămîna acolo, a ghicit el întrebarea lui Guglielmo, și a mai spus imediat, dar se vedea limpede că fără plăcere: fiind vorba, firește, și despre călugări, dar...

— Dar?

— Dar înălțur cu desăvîrșire, înțelegi, cu desăvîrșire, bănuiala că vreun servitor să fi avut curajul să intre acolo noaptea. Prin ochii lui a trecut ceva ca un zîmbet disprețuitor, dar a fost iute ca un fulger, sau ca o stea căzătoare. Să spunem că le-ar fi teamă, știți, uneori poruncile date celor simpli sînt întărite de cîte o amenințare, precum prevestirea că aceuia care nu va asculta i se poate întîmpla ceva îngrozitor, și de la o putere supranaturală. Pe cînd un călugăr...

— Înțeleg.

— Și nu numai atît, dar un călugăr ar putea avea și alte motive ca să se aventureze într-un loc interzis, vreau să zic motive... cum să spun?... motivabile, chiar dacă sînt contra ordinului...

Guglielmo și-a dat seama de stînjeneala Abatelui, și a pus o întrebare care urmărea poate să abată discuția pe altă cale, dar a provocat o stînjeneală cu mult mai mare.

— Vorbind de faptul că ar fi cu putință o crimă, domnia ta ai spus «și de-ar fi numai asta». Ce voiai să spui?

— Așa am spus? Păi, da, nu este omorît un om fără un motiv, oricît ar fi el

de blestemat. Și tremur la gîndul blestemăției motivelor care să-l fi împins pe un călugăr să-și ucidă un confrate. De asta am spus așa.

— Nu de altceva?

— Nu există altceva despre care să-ți pot spune.

— Vrei să spui că nu există altceva despre care domnia ta să poți să-mi spui ceva?

— Te rog, frate Guglielmo, dragul meu frate Guglielmo, și Abatele a accentuat și frate și dragul meu.

Guglielmo a roșit puternic și a meditat:

— *Eris sacerdos in aeternum.*

— Mulțumesc, a spus Abatele.

Oh, Doamne, Dumnezeu, ce mister înspăimîntător au atins în clipa aceea imprudenții mei superiori, împins unul de teamă, celălalt de curiozitate. Pentru că deși novice, care pornea atunci la drum spre aflarea misterului sfintei slujbiri a Domnului, am înțeles și eu, biet copilandru, că Abatele știa ceva ce aflase însă sub pecetea spovedaniei. El trebuie să fi auzit de pe buzele cuiva niște amănunte nelegiuite care puteau fi legate de nenorocitul sfîrșit al lui Adelmo. Pentru asta poate că îl ruga pe fratele Guglielmo să dea la iveală o taină pe care el o știa fără s-o poată împărtăși nimănui, și știa că maestrul meu făcea lumină cu puterea judecării sale, pe cînd el trebuia să arunce umbra, minat de înalta îndatorire a milei.

— Bine, a spus atunci Guglielmo, voi putea pune întrebări călugărilor?

— Desigur că vei putea.

— Voi putea să umblu fără opreliște prin abate?

— Îți dau această îngăduință.

— Îmi dai această înscăinare *coram monachos*?

— Chiar în asta seară.

— Voi începe însă chiar azi, înainte de-a afla călugării ce îndatorire mi-ai dat: Și în afară de asta doream mult, și asta nu e ultima pricină pentru care treceam pe aici, să vizitez biblioteca voastră, despre care se vorbește cu admirație în toate abațiile creștine.

Abatele s-a ridicat aproape brusc, cu figura foarte încordată.

— Poți umbla prin toată abația, am spus. Dar, desigur, nu prin ultimul etaj al Edificiului, în bibliotecă.

— De ce?

— Ar fi trebuit să-ți explic de la început, și credeam că o știi. Domnia ta știu că biblioteca noastră nu este ca altele...

— Știu că are mai multe cărți decît orice altă bibliotecă creștină. Știu că în fața dulapurilor voastre cele de la Bobbio sau de la Pomposa, de la Cluny sau de la Fleury, par oada unui copil care abia începe să învețe literele. Știu că cele șase mii de codice cu care se lauda Novalesa, acum o sută și ceva de ani, sînt puține față de ale voastre, și poate că multe din acelea sînt acum aici. Știu că abația voastră este singura lumină pe care creștinătatea poate s-o pună alături de cele treizeci și șase de biblioteci din Bagdad, de cele zece mii de codice ale vizirului Ibn al-Alkimi, că numărul bibliilor voastre egalează cele două mii patru sute de corane cu care se mîndrește Cairo, că realitatea dulapurilor voastre este o strălucită adevăreie împotriva fânicele legende a necredincioșilor care, acum cîțiva ani, se laudau (buni prietenii cum sînt cu principele minciunii) că biblioteca din Tripoli are o avere de șase milioane de volume și stau în ea opteci de mii de comentarii și două sute de scribi.

— Așa este, laudat fie cerul.

— Știu că printre călugării care trăiesc printre voi, mulți vin de la alte abații,

răspindite prin toată lumea: unii, pentru puțin timp, să copieze manuscrise ce nu se găsească în altă parte și să le ducă apoi la ei acasă, nu fără să fi adus în schimb alte manuscrise de negăsit, pe care voi să le copiați și să le adăugați la tezaurul vostru; alții, pentru un timp îndelungat, pentru a rămâne uneori până la moarte, pentru că numai aici pot găsi operele care să aducă lumină în cercetările lor. Și aveți, așa dar, printre voi germani, daci, francezi, spanioli și greci. Știu că împăratul Frederic, cu mulți ani în urmă, v-a cerut să compilați o carte despre proorociile lui Merlin, și s-o traduceți apoi în arabă, pentru a o trimite în dar sultanului din Egipt. Știu, în sfârșit, că o abație acoperită de glorie ca Murbach, în vremurile noastre atât de trise, nu mai are nici un singur copist măcar, că la San Gallo au rămas puțini călugări care mai știu să scrie, că acum în orașe apar corporații și breșle alcătuite din școlari care lucrează pentru universități și că numai abatele voastră reînnoiește din zi în zi, ce spunți, va duce la culmi tot mai înalte gloria ordinului vostru. ...

— «*Monasterium sine libris*, a citat pe gânduri Abatele, *est sicut civitas sine opibus, castrum sine numeris, coquina sine suppellectilibus, mensa sine cibis, hortus sine herbis, pratum sine floribus, arbor sine foliis*». ... Și ordinul nostru, crescând în jurul celor două porunci, a muncii și a rugăciunii, a fost lumină pentru întreaga lume cunoscută, zăcămint de știință, mîntuire a unei doctrine antice care amenința să dispară în incendii, jafuri și cutremure, atelier pentru literele noi și propășire pentru cele vechi. ... Oh, domnia ta știu bine, trăim acum vremuri tare tulburi, și roșesc de rușine să-ți spun că nu cu mulți ani în urmă conciliul de la Viena a trebuit să întărească hotărîrea că fiecare călugăr are datoria să primească ordinele. ... Cite din abatiile noastre, care acum două sute de ani erau centru strălucit de măreție și de sfîșenie, sînt acum cuibare pentru trîndăvi. Ordinul meu e puternic și acum, dar duhoarea orașului dă acum ocol locurilor noastre sfînte, poporul lui Dumnezeu este acum atras spre negustorie și spre luptele de grup, acolo, în marile centre locuite, unde nu poate avea lăcaș duhul sfîșeniei, nu numai că se vorbeste (căci laicilor nu li se poate cere altceva) dar se și scrie în vulgară, și niciodată nici unul dintre aceste volume nu poate să intre între zidurile noastre, căci în mod fatal devine izvor de erezie. Pentru păcatele oamenilor lumea stă atîrnată pe buza prăpastiei, cuprinsă de prăpastia înșăși care prăpastie cheamă. Și mine, cum voia Honorius, trupurile oamenilor vor fi mai mici decît ale noastre, după cum ale noastre sînt mai mici decît ale celor din vechime. *Mundus senescit*. Dacă acum Domnul a încredințat ordinului nostru o misiune, ea e aceea de a împotrivi goanei acestora spre prăpastie, și păstrînd, reînnoind și apărînd tezaurul de înțelepciune pe care părinții noștri ni l-au încredințat. Pronia cerească a poruncii ca guvernarea lumii, care a început era la răsărit, pe măsură ce timpul se apropie să se mute la apus, pentru a ne vesti că sfîrșitul se apropie, întrucît petrecerea lucrurilor a ajuns deja la marginea universului. Dar pînă nu se istovesc întru totul milenii, pînă cînd nu triumfă, chiar și pentru puțină vreme, fiara murdară care este Antichristul, ne revine nouă să apărăm tezaurul lumii creștine, pe care cuvîntul lui Dumnezeu, pe care el l-a spus proorocilor și apostolilor, pe care preoții îl repetă fără să schimbe nimic la el, pe care scoile au încercat să-l comenteze, chiar dacă astăzi în înșeși aceste școli se culcușează șarpele trufiei, al invidiei și al smintelii. În apusul acesta noi sîntem încă făclii și lumină înălta la orizont. Și atîta vreme cît zidurile acestora vor dăinui, noi vom fi păstrătorii Cuvîntului lui Dumnezeu.

— Amin, a spus Guglielmo cu glas de smerenie. Dar ce legătură au toate acestea cu faptul că nu se poate vizita biblioteca?

— Vezi, frate Guglielmo, pentru a putea realiza opera uriașă și sfîntă care îmbrățișează aceste ziduri, și a făcut semn spre corul Edificiului care se zărea prin ferea-

tra chillei, tronînd chiar deasupra bisericii abatale; oameni credincioși au lucrat mai multe secole, după niște legi de fier. Biblioteca a fost ridicată după un plan care a rămas necunoscut tuturor de-a lungul secolelor și pe care nici unul dintre călugări nu este vrednic să-l cunoască. Numai bibliotecarul lui s-a dezlăuit această taină, de către bibliotecarul care i-a premers, și fi dezvăluie, cît este în viață, ajutorului de bibliotecar, în afară de faptul că știe, are dreptul să umble prin labirintul cu cărți, singur el știe să le găsească și unde să le pună la loc, numai el răspunde de păstrarea lor. Ceilalți călugări lucrează în *scriptorium* și pot cunoaște catalogul cărților pe care le cuprinde biblioteca. Dar un catalog de titluri spune adesea prea puțin, numai bibliotecarul știe, după așezarea volumului, după gradul în care poate fi sau nu deslușit, ce fel de taine, de adevăruri sau de minciuni încheie în el volumul cu pricina. Numai el hotărăște cum, cînd și dacă să-l încredințeze călugărului care îl cere, numai după ce mi-a cerut mie părerea. Deoarece nu toate adevărurile sînt pentru toate urechile, nu toate minciunile pot fi recunoscute ca atare de un suflet credincios, și călugării, în sfîrșit, stau în *scriptorium* ca să ducă la bun-sfîrșit o operă precisă, pentru care trebuie să citească anumite cărți și nu altele, și nu cu să urmărească orice nebunească curiozitate care-l pălește, fie din slăbiciune, fie din trufie, fie din gânduri venite de la necuratul.

— Așa dar în bibliotecă sînt și cărți care conțin minciuni. ...

— Mîștrii există, pentru că fac parte din planul lui Dumnezeu, și chiar și în trăsăturile înspăimîntătoare ale monstrilor se vedește puterea Creatorului. Tot așa există, prin hotărîrea Domnului, și cărțile magilor, kabbalele iudeilor, născocirile poezilor păgîni, minciunile necredincioșilor. Și a fost nestrămutată și sfîntă convingerea celor care au voit să sprijină această abație în secole, că și în cărțile mincinoase poate să se întrezărească, pentru ochii cititorului clarvăzător, o palidă licărire a înțelepciunii dumnezeiești. Și de aceea și pentru ele e adăpost. Și tocmai din această pricină, înțelegi domnia ta, în ea nu poate să pătrundă oricine. Și în afară de asta, a mai spus Abatele, cerîndu-și parcă iertare pentru cît de firav era acest din urmă argument, cartea e o faptură delicată, suferă de frecarea timpului, se teme de rozițoare, de vremea rea, de minile nepricepute. Dacă de sute și sute de ani fiecare ar fi putut să se atingă, fără oprește, de codicile noastre, cea mai mare parte dintre ele nici n-ar mai exista. Așa dar bibliotecarul le apără nu numai de oameni, ci și de natură, și își închină toată viața lui acestei lupte împotriva forței uitării, dușmană a adevărului.

— Și așa nimeni, în afară de două persoane, nu intră în ultimul cat al Edificiului. ...

Abatele a zîmbit.

— Nimeni nu trebuie. Nimeni nu poate. Nimeni, chiar dacă ar voi, nu ar izbuti. Biblioteca se apără singură, e de nepătruns ca și adevărul pe care-l găzduiește, amăgitoare ca și minciunile pe care le păstrează. Labirint al minții, ea este și un labirint pămîntesc. Poți să intri, dar nu poți să mai ieși. Și spunînd asta așa dori ca domnia ta să te supui regurilor abatei.

— Dar domnia ta nu ai negat că Adelmo a putut fi aruncat de la una dintre ferestrele bibliotecii. Și cum pot eu chibzui la moartea lui dacă nu văd locul în care s-ar putea să-și fi avut început povestea morții sale.

— Frate Guglielmo, a spus Abatele pe un ton de împăciuire, un om care l-a descris pe calul meu Brunello fără să-l vadă, și moartea lui Adelmo fără să-l aprobe nimic despre ea, nu va întîmplina nici o greutate ca să se gîndească la niște locuri unde nu are voie să intre.

Guglielmo s-a aplecat a închinăciune.

— Domnia ta ești înțelept și când ești sever. Cum îți-e voia.

— Dacă am fost vreedată înțelept, apoi am fost pentru că am știut să fiu sever,

a răspuns Abatele.

— Un ultim cuvânt, a întrebat Guglielmo, ce-i cu Ubertino?

— E aici. Te așteaptă. O să-l găsești în biserică.

— Când?

— Întodeauna, a zîmbit Abatele. Să știi că, deși foarte învățat, nu este un om căruia să-i placă bibliotecă. O socotește o amăgire a vremii. Stă mai mult în biserică, să mediteze, să se roage. . .

— E bătrîn? a întrebat Guglielmo încurcat.

— De cînd nu l-ai mai văzut?

— De mulți ani.

— E obosit. Tare desprins de lucrurile de pe lumea aceasta. Are șazece și opt de ani. Dar cred că și-a păstrat sufletul din tinerețe.

— Am să-l caut numaidecît, mulțumesc.

Abatele l-a întrebat dacă nu voia să se alăture comunității pentru masă, după sexta. Guglielmo l-a răspuns că abia mîncase și că ar fi dorit mai bine să-l vadă numaidecît pe Ubertino. Abatele a salutat.

Tocmai ieșea din chilie cînd s-a ridicat din curte un urlet sfîșietor, ca al cuiva hăcuit de moarte, după care au urmat alte gemete, tot atît de înspăimîntătoare.

— Ce s-a întîmplat? a întrebat Guglielmo, zăpăcit.

— Nimic, a spus Abatele zîmbind. Pe vremea aceasta se taie porcii. O treabă pentru porcari. Nu de singele acesta trebuie să se ocupe domnia ta.

A ieșit și a dezmințit faima lui de om care le știa pe toate. Pentru că a doua zi. . . Dar pune frîu nerăbdării tale, limbă a mea mult prea slobodă. Căci în ziua de care spun, mai înainte de căderea nopții, s-au mai întîmplat multe lucruri despre care va fi potrivit să amintesc.

## ZIUA ÎNȚII

### Sexta

### În care Adso admiră portalul bisericii și Guglielmo îl regăsește pe Ubertino din Casale

Biserica nu era maiestuoasă ca altele, pe care le-am văzut după aceea la Strassbourg, Chartres, Bamberg și Paris. Semăna, mai degrabă, cu cele pe care le văzusem în Italia, mai puțin dornice să se ridice ametoș sper cer, ci sprijinite sănătos pe pămînt, adesea mai mult largi decît înalte; doar că la un prim cat ea purta deasupra, ca un fel de rocă, mai multe creneluri pătrate, și pe deasupra acestui cat se ridica o a doua clădire care, mai mult decît un turn, era o a doua biserică, bine clădită, avînd un acoperiș ascuțit și fiind străpunsă de ferestre severe. Biserica abațială sănătoasă, cum construiau străbunii noștri în Provența și Languedoc, străină de îndrăznelile și de pravele broderii cu care a venit stilul modern, și numai în timpurile mai din urmă, cred, s-a îmbogățit, deasupra corului, cu o turli îndrăzneț ascuțită spre bolta cerească.

Două coloane drepte și glefuite stăteau înaintea intrării, care părea la prima vedere un singur arc mare; dar din coloana porneau doi contraforți care, avînd

pe deasupra alții nenumerate arce, duceau privirea, ca în inima unui hău, către portalul propriu-zis, care se întrezărea în umbră, avînd deasupra un timpan mare, susținut pe laturi de doi stîlpi, și la mijloc de un pilastru sculptat, care împărțea intrarea în două deschizături apărute de porți de stejar întărite cu ferecături. La ora aceea a zilei soarele slăbi bătea drept în acoperiș și lumina cădea piezî pe fațadă, fără să lumineze timpanul; așa că, după ce am trecut de cele două coloane, ne-am trezit pe neașteptate sub bolta aproape silvestră a arcadelor care se despărțeau de șirul de coloane mai mici ce întăreau contraforții. După ce ochii s-au obișnuit în cele din urmă cu penumbra, povestea mută a pietrei așternute cu imagini, atît de repede grăitoare cum erau vederii și închipuirii oricui (pentru că *pictura est laicorum literatura*), mi-a fulgerat dintr-o dată privirea [. . .]

Ființa care a apărut deodată în spatele nostru părea să fie un călugăr, chiar dacă sutana murdară și sfîșiată îl făcea să semene mai degrabă cu un vagabond, și chipul său era alțel decît al monștrilor pe care abia-l văzusem pe capiteluri. Nu mi s-a întîmplat în viața mea, cum s-a întîmplat în schimb cu mulți dintre tovarășii mei, să fiu vizitat de diavol, dar cred că dacă el ar trebui să-mi apară într-o zi, neputincios din hotărîrea Domnului să-și ascundă întru totul natura sa, chiar cînd ar voi să fie întru totul asemenea omului, nu ar avea alte trăsături decît cele pe care ni le arăta în clipa aceea interlocutorul meu. Capul rar, dar nu din penitență, ci ca urmare întîrziată a cine știe cărei exeme cleoase, fruntea îngustă, înțit dacă ar fi avut păr pe cap acesta s-ar fi împreunat cu sprîncenele (pe care le avea dese și înclinate), ochii îi erau rotunzi, cu pupilele mici și foarte luți, și privirea nu știu dacă nevinovată sau vicleană, poște și una și alta, deodată sau în momente diferite. Nasul lui nu putea fi numit așa decît fiindcă era un os ce pornea dintre ochi, dar de cum se desprindea de față, pe dată și intra în ea, prefăcînduse în nimic altceva decît în două caverne întunecate, nări lăbărate și napădite de păr. Gura, legată de nări printr-o cicatrice, era largă și respingătoare, mai largă la stînga decît la dreapta, și între buza de sus, care lipsea, și cea de jos, ieșită în afară și cărnoasă, răsăreau într-un rizm neregulat dinți negri și ascuțiți, precum dinți de cîine.

Omul a zîmbit (sau cel puțin așa cred), și, ridicînd degetul, ca într-o amenințare, a spus:

— Poacăți-văți! *Vide cînd dracul venturus est* ca să roadă inima ta! *La morte est super nos!* Roagă-te să vină sfîntul papa și să ne mîntuie de todas păcatele noastre! Oh, oh, oh, vă piase necromanția asta despre Domini Nostri Iesu Christi! *Et antico jois m'es dols e plazer m'es dols.* . . . Piei, *diabolo!* *Semper m'aguaita* în vreun cîntec ca să-mi înhațe hoitul. *Dar Salvatore non este insipiens!* *Bonum monasterium et aqui se mîncînc și se roagă dominum nostrum.* Și restul nu face nici cît o ceapă degerată. *Et amen.* Nu?

Va trebui, în cele ce voi spune în povestirea mea, să mai vorbesc, și chiar mult, despre creatura aceasta și să-i amintesc vorbele. Mărturisesc că îmi este tare anevoios s-o fac, pentru că n-aș putea spune nici acum, cum nu am înțeles nici atunci, ce soi de limbă vorbea el. Nu era latină, în care comunicam în abajie ca oameni de carte, nu era limba vorbită de oamenii de rînd, de prin locurile acelea, nici vreo altă limbă pe care s-o fi auzit vreedată vorbită prin alte locuri. Cred să fi dat o palidă idee despre felul cum vorbea el amintind, puțin mai sus (așa cum mi le amintesc), primele cuvinte pe care le-am auzit de la el. Cînd mai tîrziu am aflat despre viața lui aventuroasă și despre diferitele locuri în care trăise, fără să se statornicească nicăieri, mi-am dat seama că Salvatore vorbea toată limbile, și nici una. Sau mai degrabă își nascocise o limbă proprie care folosea frînturi din limbile cu care intrase în contact — și la un moment dat m-am gîndit că limba lui nu era cea adamică, pe care o vorbise omenirea fericită, unită toată de un singur fel de

vorbire, de la facerea lumii pînă la Turnul Babel, și nici una din limbile ieșite după fustul eveniment al împărțirii lor, ci chiar limba babelică, din prima zi de după pedeapsa divină, limba confuziei străvechi. Iar pe de altă parte, nici nu puteam numi limbă vorbirea lui Salvatore, pentru că în orice limbă omenească există niște reguli, și orice termen înseamnă *ad placitum* un anumel lucru, după o lege care nu se schimbă, pentru că omul nu poate numi cîinele o dată cîine, și altă dată pisică, și nici să pronunțe sunete cărora consensul oamenilor să nu le fi dat un sens precis, cum s-ar întîmpla oricui ar spune cuvîntul «blitiri». Și cu toate acestea, bine sau rău, eu înțelegeam la ce se gîndea Salvatore, și ceilalți la fel. Dovadă că el vorbea nu una, ci toate limbile, nici una cum se cuvine, lîndu-și cuvintele cînd dintr-una, cînd din alta. Mi-am dat totuși seama după aceea că el putea numi un lucru cînd în latină, cînd în provensală, și am înțeles că, mai mult decît să-și născocescă propriile fraze, el folosea *disiecta membra* din alte fraze, auzite cîndva, și potrivit cu situația și cu lucrurile pe care voia să le spună, că și cum ar fi izbutit să vorbească despre o mîncare, vreau să spun, numai cu vorbele oamenilor la care mîncase acea mîncare, și să-și exprime bucurie numai cu expresiile pe care auzise că le rostesc oamenii bucurioși, în ziua în care simțise și el o bucurie asemănătoare. Era ca și cum felul lui de a vorbi semăna cu fața aceea a lui, alcătuită din bucații din fețele altora, sau cum am văzut uneori relicvarii de pret (*silicet magnis componere parva*, sau la lucrurile divine pe cele drăcești) care erau alcătuite din resturile altor obiecte sacre. În momentul acela, în care l-am întîlnit pentru prima dată, Salvatore mi-a apărut, atît la chip cît și prin felul de a vorbi, o ființă nu altfel decît întruierăci fapturilor cu păr și cu gheare pe care abia le văzusem sub portal. Mai tîrziu mi-am dat seama că omul era poate bun la inimă, și șugubăț din fire. Iar și mai tîrziu... Dar să le luăm în ordine. Și pentru că, de cum terminase el de vorbit, maestrul meu l-a întrebat, plin de curiozitate:

— De ce ai spus pocăit-vă?

— Domine fratre magnificētissimo, a răspuns Salvatore cu un soi de plecăciune, *Jesus venturus est și oamenii trebuie să se pocăiască, nu?*

Guglielmo l-a privit pătînzător:

— Ai venit aici de la un schit de minorități?

— Nu înțeleg.

— Întreb dacă ai trăit pe lîngă călugării sfîntului Francisc, întreb dacă l-ai cunoscut pe așa-ziii apostoli...

Salvatore a îngăbenit, sau mai degrabă chipul lui bronzat și animalic a devenit pămîntiu. S-a înclinat adînc, a rostit cu jumătate de gură un *vade retro*, s-a închinat cu smerenie și a fugit, uitîndu-se mereu înapoi.

— Ce l-ați întrebat? l-am iscodit pe Guglielmo.

El a rămas puțin pe gînduri.

— N-are importanță, o să-ți spun mai tîrziu. Acum să intrăm. Aș vrea să-l văd pe Ubertino.

Trecuse de puțin de ora sexta. Soarele, palid, pătrunsese în interiorul bisericii de la apus, deci prin ferestre puțin și înguste. O răză îngustă de lumină încă mai cădea pe altarul cel mare, a cărui draperie mi se parea că scînteiază de o fulgerare aurie. Navele laterale erau cufundate în penumbră.

Lîngă ultima capelă, înălta altarului, în nava din stînga, se înălța o coloană subțire pe care se afla o Sfîntă Fecioară în piatră, cioplită în stilul modernilor, cu sursul inefabil, pîntecul proeminent, pruncii în brațe, purtînd un veșmînt grațios, cu un pieptăraș îngust. La picioarele Sfîntei Fecioare în rugăciune, aproape prosternat, era un bărbat care purta veșmintele ordinului lui Cluny.

Ne-am apropiat. Auzind zgomotul pașilor noștri, bărbatul și-a ridicat fața. Era

un bătrîn, cu fața smeadă, craniul fără păr, ochii mari, albaștri, o gură subțire și roșie, pielea albă, capul osos, a cărui piele era întinsă ca la o mumie conservată în lapte. Mîinile îi erau albe, cu degete lungi și subțiri. Părea o față doborâtă de o moarte precoce. Ne-a aruncat, mai întîi, o privire oarecum speriată, de parcă l-am fi deranjat dintr-o viziune extatică, apoi chipul i s-a luminat de bucurie:

— Guglielmo! a exclamat. Mult iubitul meu frate! S-a ridicat anevoie și l-a venit în întîmpinare maestrului meu, îmbrățișîndu-l și sărutîndu-l pe gură. Guglielmo, a repetat el, și ochii l-au jucat în lacrimi. Ce mult timp a trecut! Dar tot te recunosc! Ce mult timp a trecut, cite întîmplări! Cîte încercări la care ne-a pus Dumnezeu.

A început să plîngă. Guglielmo l-a îmbrățișat și el, vizibil mișcat. Ne aflam în fața lui Umberto din Casale [...]

Maestrul meu mă prezentase și bătrînul mă înghiase pe obraz, cu o mîină caldă, aproape fierbinte. La atingerea acelei mîini am înțeles mult din tot ce auzisem despre omul acela sfînt, și alte pe care le citisem în paginile cărții *Arbor vitae*, înțelegînd focul mistic care-l devorase încă din tinerețe cînd, deși studiînd la Paris, se îndepărtase de speculațiile teologice și își inchipuse că se transformase în penitența Magdalena; și legăturile foarte strîns pe care le avusese cu sfînta Angela din Foligno, de care fusese inițiat în comoriile vieții mistice și în adorarea crucii; și uite așa într-o zi, preocupat de înflăcărea predicilor sale, superiorii lui îl trimisese să stea retras la Verna.

Cercetam atent acel chip, cu trăsături atît de dulci ca și cele ale sfîntei cu care se aflase în frățească legătură de sensuri atît de spirituale. Întuiam că trebuie să fi știut să dea chipului său trăsături cu mult mai aspre cînd, în 1311, conciliul de la Viena, prin decretala *Exivi de paradiso*, îi înălțura pe superiorii potrivnici spiritualelor, dar îi obliga pe aceștia să trăiască în stîlul ordinului, și acest campion al renunțării nu încuviințase acel dibaci compromis și se luptase ca să se alcătuiască un ordin independent, inspirat din cea mai mare severitate. Acest mare luptător pierduse atunci bătălia, pentru că în anii aceia Ioan al XXII-lea purta o cruciadă împotriva discipolilor lui Pietro di Giovanni Olivi (printre care se număra și el) și-l condamna pe călugării din Narbonne și Béziers. Dar Ubertino nu pregetase să apere în fața papei memoria prietenului său, și papa, subjugat de sfîntenia lui, nu îndrăznie să-l condamne (chiar dacă după aceea îl condamnasă pe alții). Ba în acele condiții îi oferise chiar o cale de salvare, sfătuiindu-l, mai întîi, apoi poruncindu-i să intre în ordinul din Cluny. Ubertino, care trebuie să fi fost deoseamene și foarte abil (el, care parea atît de dezarmat și de delicat) în cîștigarea de susținători și de aliați la curte pontificală, acceptase desigur să intre în mănăstirea din Gremlah, în Flandra, dar cred că nu s-a dus niciodată acolo, și rămăsese la Avignon, sub blazoanele cardinalului Orsini, să apere cauza franciscanilor.

Nu mai în ultimul timp (și veștile pe care le auzisem erau nesigure), stesua lui la curte apăsese, trebuie să se îndepărtase de Avignon. În vreme ce papa îl urmărea pe acest om de neîmblînzit ca eretic care *per mundum discurrebat vogabundus*. Se spunea despre el că nu i se mai ținea de urmă. După-masă înțelesesem, din dialogul dintre Guglielmo și Abate, că el era ascuns în această abăție. Și acum îl vedeam înaintea mea.

— Guglielmo, tocmai spunea, erau gata-gata să mă omoare; știi, a trebuit să fug noaptea.

— Cine te voia mort? Ioan?

— Nu. Ioan nu m-a iubit niciodată, ci doar m-a respectat întotdeauna. De fapt el este acela care mi-a oferit o posibilitate de a scăpa de proces, acum zece ani, ordonîndu-mi să intru la benedictici, și cu asta îl reducea la tăcere pe dușmanii

mei. Au mirat îndelung, făceau glume pe seama faptului că un apărător al sărăciei intra într-un ordin atât de bogat și că trăia la curtea cardinalului Orsini. . . Guglielmo, tu știi cât țin eu la lucrurile din lumea aceasta! Dar era modalitatea de a rămâne la Avignon și de a-și apăra pe confrății mei. Papa se temea de Orsini, nu s-ar fi atins de un fir de păr din capul meu. Ba chiar acum trei ani m-a trimis ca purtător de cuvânt la regele Aragonel.

— Și atunci, cine te urăște?

— Toți. Curia. Au încercat să mă ucidă de două ori. Au încercat să mă facă să tac. Tu știi ce s-a întâmplat acum cinci ani. Fuseseră condamnați de doi ani beghinii din Norbonne, și Berengario Talloni, care era totuși unul dintre judecători, apelasе la papă. Erau momente grele, Ioan emisese deja două bule împotriva spiritualilor și chiar Michele din Cesena cedase — și, ca să nu uit, cînd sosește?

— Va fi aici peste două zile.

— Michele. . . De-atia vreme nu l-am mai văzut. Acum s-a căit, pricepe ce vrem noi, capitulul de la Perugia ne-a dat dreptate. Dar atunci, în 1318, a cedat papei și i-a dat în mînă cinci spirituali din Provența, care nu acceptau să se supună. Arși, Guglielmo; oh, e înspăimîntător! . . .

— Și-a ascuns fața în palmă.

— Dar ce s-a întâmplat cu exaltatide după apelul lui Talloni? I-a întrebat Guglielmo.

— Ioan trebuia să redeschidă dezbaterile, înțelegeți? Trebuia, pentru că și în curie se aflau oameni cuprinși de îndoială, și franciscanii din curie — farișei, mor-minte văruite, gata să se vîndă pentru o sinecură, dar erau cuprinși de îndoială. Și atunci Ioan mi-a poruncit să aștern un memoriu despre sărăcie. A fost un lucru frumos, Guglielmo. Dumnezeu să-mi ierte infatirea. . .

— L-am citit, Michele mi l-a arătat.

— Se găseau șovăielnici, chiar și printre ai noștri: părințele din provincia Aquitania, cardinalul de la San Vitale, episcopul de Caffa. . .

— Un dobitoc, a spus Guglielmo.

— Odihească-se-n pace, s-a dus la Domnul acum doi ani.

— Domnul n-a fost atât de îngăduitor. Este o știre falsă, care a venit de la Constantinopol. Se află încă printre noi, mi s-a spus că are să facă parte din legatție. Dumnezeu să ne ferească.

— Dar e de partea capitolului de la Perugia, a spus Ubertino.

— Tocmai. Face parte din acea rasă de oameni care sînt întotdeauna cei mai bunii apărători ai adversarilor lor.

— Ca să spun adevărul, a continuat Ubertino, nici atunci n-a fost de prea mare ajutor cauza. Și totul s-a terminat printr-un nimic, de fapt, dar cel puțin nu m-a stabilit că ideea era eretică, și asta a fost important. Pentru asta ceilalți nu m-au iertat. Au încercat să-mi facă rău în toate felurile, au spus că am fost la Sachsenhausen acum trei ani, cînd Ludovic I-a proclamat eretic pe Ioan. Și cu toate astea știau cu toții că în iulie eu eram la Avignon cu Orsini. . . Au găsit că unele părți din declarația împăratului reflectau ideile mele, ce simțeau.

— Nicidecum, a spus Guglielmo. Ideile i le dăduseră eu, scoțîndu-le din declarația de la Avignon, și din anumite pagini ale lui Olivi.

— Tu? a exclamat Ubertino, cu un amestec de uimire și de bucurie; dar atunci îmi dai dreptate!

Guglielmo i-a arătat încurcat:

— Erau idei bune pentru împărat în momentul acela, a spus evaziv.

Ubertino l-a privit cu neîncredere.

— Ah, dar tu nu crezi cu adevărat în ele, hm?

— Mai povestește, a spus Guglielmo, povestește cum ai scăpat de cîinii aceia.

— Cîini, așa e. Cîini turbați. A trebuit să mă lupt chiar cu Bonagrazia în per-soană, știi?

— Dar Bonagrazia din Bergamo e cu noi!

— Acum, după ce i-am vorbit eu îndelung. Numai după asta s-a convins și a protestat cu *ad conditorem canonum*. Și papa l-a azvîrlit în temniță pe un an.

— Am auzit că acum stă pe lingă un prieten al meu care este în curie, William Occam, sau, cum îl zic pe-ai, Guglielmo din Occam.

— L-am cunoscut prea puțin. Nu-mi place. E un om fără înflăcărare, numai cap, deloc suflet.

— Dar e un cap strălucit.

— S-ar putea. Și o să-l ducă în infern.

— Atunci o să-l revăd acolo, și o să discutăm despre logică.

— Taci, Guglielmo, a spus Ubertino, zîmbind cu multă căldură, tu ești mai bun decît filosofi tăi. Dacă ai fi vrut numai. . .

— Ce anume?

— Cînd ne-am văzut, ultima dată, în Umbria, ții minte? Abia mă vindecasem de suferințele mele, prin intercesunea acelei femei minunate. . . Chiara de Montefalco. . . a sopțit cu fața radioasă, Chiara. . . Cînd natura feminină, prin natura ei atât de păcătoasă, se sublimază în sfințenie, atunci știe să se facă cel mai de preț vehicul al grației. Știi cum viața mea s-a inspirat din castitatea cea mai pură, Guglielmo. (Îi strîngea de braț, foarte agitat.) Știi cu ce. . . feroce — da, e cuvîntul potrivit — cu ce feroce sete de penitență am încercat să ucid în mine palpațiile cărnii, pentru a mă face o doar: transparentă întru iubirea lui Christos Răstignit. . . Și totuși trei femei au fost în viața mea trei mesageri cerești pentru mine. Angela din Foligno, Margherita din Città di Castello (care mi-a spus dinainte, sfîrșitul cărții mele cînd eu nu scrisesem decît o treime din ea), și, în sfîrșit, Chiara din Montefalco. A fost un dar al cerului că eu, tocmai eu, a trebuit să cercetez minunile sale și să-i proclam sfințenia în fața multimilor, mai înainte ca sfința maică biserică să se fi mișcat. Și tu erai acolo, Guglielmo, și mă puteai ajuta în acea sfințită misiune, și n-ai vrut.

— Dar sfința misiune la care mă poftea era aceea de a trimite pe rug pe Bentivenga, Jacomo și Giovannuccio, a spus Incet Guglielmo.

— Întuneacă memoria ei cu perversiunile lor. Și tu erai incozitor!

— Și chiar atunci am cerut să mi se ia în însărcinarea aceea. Povestea nu-mi plăcea. Nu-mi plăcea, ca să fiu cinstit, nici felul cum îi făcea pe Bentivenga să își mărturisescă greșelile sale. Te-ai prefăcut că vrei să intri în secta lui, dacă era o sectă, i-ai stors secretele și ai pus să-l aresteze.

— Dar așa se procedea cu dușmanii lui Christos! Erau eretici, erau pseudo-apostoli, puteau de puccioasa lui fra Dolcino!

— Erau prieteni cu Chiara.

— Nu, Guglielmo, să nu atingi nici măcar cu o umbră memoria Chiarei.

— Dar umblau în grupul ei. . .

— Erau minorități, își spuneau spiritualii și în schimb erau călugăriii comunității! Dar știi că a reieșit clar, la anchetă, că Bentivenga din Gubbio se proclama apostol, și apoi, cu Giovannuccio din Bevagna le seduceau pe călugăriile spunîndu-le că infernul nu există, că dorințele carnale se puteau satisface fără a minia pe Dumnezeu, că se putea primi trupul lui Christos (Doamne iartă-mă) după ce te-ai culcat cu o călugăriță, că lui Dumnezeu i-a fost pe plac mai mult Madgalena decît fecioara Agnese, că ceea ce prostimea numește diavol este chiar Dumnezeu, pentru că diavolul este înțelepciunea și Dumnezeu este înțelepciunea însăși! Și preafecita

Chiar a fost aceea care, după ce a auzit spusele lor, a avut aceea viziune în care chiar Dumnezeu i-a spus că aceia erau discipoli răufăcători ai lui *Spiritus Libertatis*!

— Erau minorități cu mintea aprinsă de aceleși viziuni ca și ale Chiarei, și adesea ceea ce despărte viziunea estatică de frenesia păcatului este foarte puțin, a spus Guglielmo.

Ubertino i-a strâns mințile și ochii i-s-au umplut iar de lacrimi.

— Nu spune asta, Guglielmo. Cum poți să confunzi momentul iubirii extatice, care-ți cade măruntaie, cu parfumul tău, cu învălmășeala simțurilor care miroase a pucioasă? Bertivenga înștigă la atingerea părților goale ale unui corp, afirma că numai astfel se dobindește eliberarea din imperiul simțurilor, homo nudus cum nuda iacetur.

— Et non commiscebuntur ad invicem...

— Minciuni! Cautau plăcerea, dacă stimulul carnal se făcea simțit ei nu socoteau că e păcat dacă, pentru a-l satisface, bărbatul și femeia se culcau împreună, și unul îl atinge și îl săruta pe celălalt pe oriunde, și el își unea pintelul gol cu pintelul ei!

Mărturisesc că felul în care Ubertino stigmatiza viciul altuia nu mă îndemna la gânduri virtuoziste. Maestrul meu trebuie să-și fi dat seama că eram tulburat, și l-a întrerupt pe sfântul om.

— Ești un spirit înflăcărat, Ubertino, în iubirea față de Dumnezeu ca și în ura față de rău. Ceea ce voiam să spun este că e mică deosebirea dintre înflăcărarea Serafimilor și ardoarea lui Lucifer, pentru că iau întotdeauna naștere dintr-o aprindere exagerată a voinței.

— Oh, diferența există, o știu bine! a spus Ubertino, inspirat. Tu vrei să spui că între a vrea binele și a vrea răul e doar un mic pas, pentru că este vorba întotdeauna de a călăuzi aceeași voință. Asta e adevărat. Dar diferența se află în obiect, și obiectul e recunoscutibil cu limpezime. Aici Dumnezeu, dincolo diavolului.

— Și eu mă tem că nu mai știu să facem deosebirea, Ubertino. Oare nu Angela din Foligno a la povestit de ziua aceea în care, cu sufletul răpit, a stat în mormântul lui Christos? Nu a spus că la început i-a sărutat pieptul și l-a văzut culcat cu ochii închiși, apoi i-a sărutat gura și a simțit cum urcă din acele buze un parfum de o dulceață de nedescris, și după o scurtă pauză și-a pus obrazul pe obrazul lui Christos și Christos a apropiat mina de obrazul ei și a strâns-o la sine și — ea așa a spus — fericirea ei a devenit nemăsurată?

— Ce legătură are asta cu imperiul simțurilor? a întrebat Ubertino. A fost o experiență mistică și corpul acela era al Domnului Dumnezeuului Nostru.

— Poate că m-am obișnuit cu ceea ce era la Oxford, a spus Guglielmo, unde și experiența mistică era de alt fel.

— Totul în cap, a zămbit Ubertino.

— Sau în ochi, Dumnezeu simțit ca lumină, în razele soarelui, în imaginile oglinzilor, în răspindirea corurilor pe fragmente din materia ordonată, în reflexele zilei pe frunzele umede... Nu este dragostea aceasta mai aproape de cea a lui Francisc, când îl lauda pe Dumnezeu în creaturile sale, flori, ierburii, apă, aer? Nu cred că de la un asemenea fel de iubire poate să vină vreo neînțelegere. În vreme ce nu-mi place o iubire care transformă în discuții cu Dumnezeu florile care se simt în contacte cu carnea.

— Vorbele tale sînt blasfemie, Guglielmo! Nu e același lucru. Este un salt, uriaș, în jos, între extazul inimii iubitoare de Isus Răstignit și extazul corupt al pseudoapostolilor din Montefalco.

— Nu erau pseudoapostoli, erau călugării Spiritului Liber, cum ai spus chiar tu.

— Și ce diferență e? Tu n-ai știut totul despre procesul acela; eu însumi n-am

îndrăznit să încredințez actelor anumite mărturisiri, pentru a nu atinge cituși de puțin, nici chiar pentru o clipă, cu umbra diavolului, atmosfera de sfîntenie pe care Chiara o crease în locul acela. Dar am știut, Guglielmo, cîte ceva, am știut. Se adunau noaptea într-o pivniță, luau un copil abia născut și-l aruncau de la unul la altul pînă murea de loviturii și... Și cine-l primea viu pentru ultima oară, și murea în mințile lui, devenea capul sectei. Și trupul copilului era sfîșiat și amestecat cu făină, ca să facă din el ostiile de hula!

— Ubertino, a spus hotărît Guglielmo, lucrurile acestea au fost spuse cu multe secole în urmă, de episcopii armeni, despre secta paulicienilor. Și despre bogomili.

— Și ce contează! Diavolul este mărginit, urmărește un ritm în capcanele sale și în înșelăciunile sale, își repetă propriile ritualuri la distanța de milenii, el este întotdeauna același, toată de aceea este recunoscut ca dușman! Îți jur, aprindeau luminări în noaptea de Paște și aduceau fete în pivniță. Apoi stingeau luminările și se repezeau asupra lor, chiar dacă erau legate de ei prin legături de sînge... Și dacă din unirea aceasta se naștea un copil, reîncepeau ritualul infernal, strîngînd cu toții în jurul unui vas plin cu vin pe care-l numeau butoișul (*il barilotto*), ca să se îmbete, și tăiau copilul în bucăți, și-i turnau sîngele într-o cupă, și aruncau copii încă vii în foc, și amestecau cenușa copilului cu sîngele lui și beau din cupă.

— Dar asta o scria Michele Psello — sau Mihail Psellos, cum îl spuneau la Bizanț — în cartea sa despre acțiunile diavolilor, acum trei sute de ani! Cine ți-a povestit aceste lucruri?

— Ei, Bertivenga și alții, și sub tortură!

— Există un singur lucru care excită animalele mai mult decît plăcerea, și asta e durerea. Sub tortură trăiești ca și sub puterea ierburilor care dau halucinații. Tot ceea ce ai auzit povestindu-te, tot ceea ce ai citit, îți revine în minte, ca și cum tu ai fi dus cu forța nu spre cer, ci spre infern. Sub tortură spui nu numai ce vrea inchiștorul, dar și ceea ce îți închipuie că poate să-i facă plăcere, pentru că se stabilește o legătură (aceasta este într-adevăr diabolică) între tine și el... Lucrurile acestea le știu, Ubertino, am făcut și eu parte din grupul acela de oameni care cred că pot produce adevărul cu fierul înroșit. Ei bine, să ști, incandescenta adevărului provine de la alt foc. Sub tortură Bertivenga poate să-ți pună minciunile cele mai absurde, pentru că nu mai vorbea el, ci desfrul lui, diavolul din sufletul lui.

— Desfrul?

— Da, există un desfrul al durerii, după cum există un desfrul al adorației, și chiar unul al umilinței. Dacă l-ai trebuit așt de puțin îngerilor ca să-și schimbe înflăcărarea lor de adorație și de umilință, în înflăcărarea de fală și de revoltă, ce să mai spui de o ființă umană! Iată, acum o știu, gîndul acesta m-a străbătut în cursul anchetelor mele inchiștorului. Și prin pricina asta am renunțat la activitatea aceea. Mi-a lipsit curajul să anchetez slăbiciunile celor răi, pentru că am constatat că sînt aceleași slăbiciuni ca și ale sfinților.

Ubertino ascultase ultimele cuvinte ale lui Guglielmo ca și cum nu ar fi înțeles ceea ce spunea. După expresia chipului său, tot mai inspirată de o afectuasă milă, am înțeles că el îl socotea pe Guglielmo pradă unor sentimente foarte vinovate, pe care i le ierta fiindcă îl iubea foarte mult. L-a întrerupt, și a spus pe un ton destul de amar:

— Nu importă. Dacă simteai așa, ai făcut bine că te-ai oprit. Trebuie să lupți cu ispitele. Totuși mi-a lipsit sprînzlul tău, și am fi putut nimici banda aceea de răufăcători. Și în schimb știi ce s-a întîmplat: eu însumi am fost acuzat că am fost prea slab cu ei, și am fost bătut de erezie. Ai fost prea slab și tu în lupta contra răului. Răul, Guglielmo; nu va înceta niciodată această condamnare, această umbră

acest noroi care ne împiedică să atingem rădăcina? S-a apropiat și mai mult de Guglielmo, ca și cum i-ar fi fost teamă să nu-l audă cineva. Și a apărut și aici, între aceste ziduri consacrate rugăciunii, știi asta?

— Știu, Abatele mia spus, mia cerut chiar să-l ajut să facă lumină.

— Atunci spionează, sapă, privește cu ochi de linx în două direcții, desfrîul și orgoliul. . .

— Desfrîul?

— Da, desfrîul. Există ceva. . . ceva feminin, și deci ceva diabolic, în tînrul acela care a murit. Avea ochi de fată care își dorește o obsesie. Dar ți-am spus și orgoliul; orgoliul minții, în această mănăstire consacrată orgoliului cuvîntului, iluziei înțelepciunii. . .

— Dacă știi ceva, ajută-mă.

— Nu știu nimic. Nu există nimic în această privință despre care să știu. Dar anumite lucruri se simt cu inima. Lasă-ți sufletul să vorbească, întreabă figurile, nu asculta limbele. . . Ei, dar de ce trebuie să vorbim despre lucruri așa de triste, și să-l speriem pe acest tînr prieten al nostru? M-a privit cu ochii lui cerești, mîngîindu-mi obrazul cu degetele lui lungi și albe, și instinctiv am simțit nevoia să mă trag îndărăt; m-am stăpînit și am făcut bine, pentru că l-aș fi amărît, și gîndul îi era curat. Vorbește-mi mai degrabă despre tine, a spus întorcîndu-se din nou spre Guglielmo. Ce-ai mai făcut după aceea? Au trecut. . .

— Optsprezece ani. M-am întors pe meleagurile natale. Am studiat din nou la Oxford. Am studiat natura.

— Natura e bună pentru că este fiica lui Dumnezeu, a spus Ubertino.

— Și Dumnezeu trebuie să fie bun, dacă a dat naștere naturii, a zîmbit Guglielmo. Am studiat, am înlînit prieteni foarte înțelepți. Apoi l-am cunoscut pe Marsilio, m-au atras ideile sale despre imperiu, despre popor, despre o nouă lege asupra guvernării pămîntului, și pînă la urmă am ajuns la grupul acela de confrăți ai noștri care-l sfătuiesc pe împărat. Dar toate acestea le știi, ți-am scris. Am fost înclintat, la Bobbio, cînd mi-au spus că ești aici. Te credeam pierdut. Dar acum, că ești cu noi, ne vei putea fi de mare ajutor peste cîteva zile, cînd va veni și Michele. Va fi o întîlnire furtunoasă.

— Nu voi avea de spus mai mult decît am spus acum cinci ani, la Avignon. Cine va veni cu Michele?

— Cîțiva care au fost la capitolul de la Perugia, Arnaldo din Aquitania, Ugo din Newcastle. . .

— Cine? a întrebat Ubertino.

— Ugo din Novocastro, iartă-mă, folosesc limba mea și cînd vorbesc latina curată. Și apoi Guglielmo Alnwick. Și din partea franciscanilor din Avignon putem conta pe Girolamo, prostul din Caffa, și poate că vor veni Berengario Talloni și Bonagrazia din Bergamo.

— Să nădărdim, cu ajutorul lui Dumnezeu, a spus Ubertino, că aceștia din urmă nu vor voi să-l mințe tare pe papă. Și cine are să susțină punctul de vedere al curiei, vreau să zic dintre cel neînduplecat?

— Din scrisorile care mi s-au trimis îmi închipui că are să fie Lorenzo Decolone. . .

— Un om rău.

— Jean d'Anneaux. . .

— Acesta e tare iscusit în teologie, fiți atenți.

— O să ne păzim noi, și în sfîrșit, Jean de Baune.

— O să vadă el cu Berengario Talloni.

— Da, sînt convins că o să ne distrăm, a spus maestrul meu foarte bine dispus.

Ubertino l-a privit cu un zîmbet nesigur.

— Nu înțeleg nicodată cînd voi, englezi, vorbiți serios. Nu e nimic distractiv într-o problemă aîlt de gravă. Este vorba despre supraviețuirea ordinului, care e al tău și, în adîncul inimii, e al meu. Dar eu îl voi implora pe Michele să nu se ducă la Avignon. Ioan îl vrea, îl caută, îl poartă acolo cu prea multă insistență. Să nu aiă încredere în francezul acela bătrîn. Oh, Doamne, în ce mîini a căzut biserica ta. A întors capul spre altar: Transformată în prostituată, moleșită de lux, se tolănește în desfrîu ca sarpele în căldură. De la puritatea goală a ieșiei din Bethlelem, lemn cum a fost lemn *lignum vitae* al crucii, la bacanele de aur și de piatră, privește, nici aici, al văzut portalui, nu izbutește să scape de orgoliul imaginilor! În sfîrșit, se apropie zilele Antichristului, și mie mie-l teamă, Guglielmo! S-a uitat în jur, fixîndu-și ochii larg deschiși în golul navelor întencate, ca și cum Antichristul ar fi trebuit să apară dintr-o clipă în alta, și eu, într-adevăr, mă așteptam să-l zăresc. Locotenenții lui au venit aici, trimiși precum Christos la trimis pe apostoli în lume! Asupres cetatea Domnului, amăgesc cu viclenia, cu ipocrizia și cu violența lor. Atunci Dumnezeu va trebui să-l trimită pe slujitorii săi Elia și Enoch, pe care el i-a ținut încă în viață în paradisul terestru, pentru ca într-o zi să i se impotrivească Antichristului, și vor veni să proorocască în veșminte de sac, și vor predica pocălnia, cu exemplul și cu vorba. . .

— Au și venit, Ubertino, a spus Guglielmo, arătînd lui raiul de franciscan.

— Dar n-au învins încă, și acum Antichristul, plin de furie, va porunci să fie uciși Enoch și Elia și trupurile lor, pentru ca oricine să-i poată vedea și să se teamă dacă vor să-l imite. Așa cum voiău să mă ucidă pe mine. . .

În acel moment, încremenit, credeam că Ubertino era pradă unui soi de manie divină, și m-am temut pentru mintea lui. Acum, după ce a trecut timpul, știind ceea ce știi, și anume că după cîțiva ani a fost ucis în chip misterios într-un oraș german, fără să se știe nicodată de cine, sînt și mai încremenit, pentru că fără doar și poate în seara aceea Ubertini profetiza.

— Știi, abatele Gioacchino a avut dreptate. Am ajuns la a șasea eră a istoriei omenești, în care vor apărea doi Antichriști, Antichristul mistic și Antichristul propriu-zis. Astase împlîniă acum în a șasea epocă, după ce a apărut Francisc care să reprezinte, prin propria sa carne, cele cinci rîni ale lui Iisus pe cruce. Bonificiu a fost Antichristul mistic, și abdicarea lui Celestino nu a fost valabilă, Bonificiu a fost fiara care venea din mare și cele Șapte capete ale ei reprezentau atacurile la păcatele capitale, iar cele zece coarne atacurile la cele zece porunci, și cardinalii care-l înconjurau erau lăcustele, al căror trup este Apollyon! Dar numărul farel, dacă cîntă numele ei în litere grecești, este *Benedicti*! M-a fixat să vadă dacă am priceput, și a ridicat un deget amenințator. Benedict al XI-lea a fost Antichristul propriu-zis, fiara care se ridică de la pămînt. Dumnezeu a îngăduit ca un asemenea monstru de stricăciune și de nedreptate să guverneze biserica sa pentru ca virtuțile succesului său să strălucască de glorie!

— Dar sînte părinte, am obiectat eu cu un firice! de voce, făcîndu-mi curaj, succesul lui este Ioan!

Ubertini și-a pus o mîină pe frunte ca pentru a înlătura un vis urît. Respira cu greu, era obosit.

— Tocmai. Calculele erau greșite, încă îl mai așteptăm pe un papă angelic. . . Dar între timp au apărut Francisc și Domenico. A ridicat ochii la cer și a spus ca și cum s-ar fi rugat (dar sînt sigur că recita atunci o pagină din marea lui carte despre arborele vieții): *Quorum primus seraphico calculo purgatus et cherubinus et cherubinus extensus et pretergens lumine sapientiae et verbo*

*predicationis fecundus super mundi tenebras clarius radiavit*. . . Da, dacă acestea au fost făgăduiele, papa angelic va trebui să seosească.

— Amin, Ubertino, a spus Guglielmo. Între timp eu sint aici ca să împiedic să fie alungat împăratul uman. Despre acest papă angelic al tău vorbeau și fra Dolcino. . .

— Nu mai pronunța numele celui șarpe! a urlat Ubertino, și pentru prima dată l-am văzut schimbându-se, din mîhnit cum era, în furios. El a terfelit cuvîntul lui Gioacchino din Calabria și a făcut din el izvor de moarte și de mîrdărie! Mesager al Antichristului, dacă o fi existat vreodată așa ceva. Dar tu, Guglielmo, vorbești așa pentru că în realitate nu crezi în venirea lui Antichrist, și maeștrii tăi de la Oxford te-au învățat să idolatrizezi rațiunea, secătînd capacitățile profetice ale sufletului tău.

— Greșești, Ubertino, a răspuns cu multă seriozitate Guglielmo. Tu știi că dintre maeștrii mei, îl urmez cel mai mult pe Ruggiero Bacon.

— Care visează la mașini zburătoare, a glumit cu amărăciune Ubertino.

— Care a vorbit foarte clar și limpede despre Antichrist, i-a deslușit semnele în corupția lumii și în stîlcirea înțelepciunii. Dar ne-a învățat că există un singur mod de a ne lua măsuri cînd va fi să vină: să studiem secretele naturii, să ne slujim de tot ceea ce știm pentru a îmbunătăți speța umană. Poți să te pregătești să lupți împotriva lui Antichrist cercetînd virtuțile tîmăduitoare ale ierburilor, natura pietrelor și chiar proiectînd mașinile zburătoare, de care tu fantezisti.

— Pentru Bacon al tău Antichristul era un pretext; el cultiva, de fapt, orgoliul rațiunii.

— Sfînt pretext.

— Nimic din ceea ce este pretextual nu este sfînt. Guglielmo, știi că te iubesc. Știi că am multă încredere în tine. Pedepsește-ți inteligența, învață să pîlîgi pe rînille Domnului, aruncă-ți cărțile.

— Am s-o păstrez numai pe a ta, a zîmbit Guglielmo.

Ubertino a zîmbit și el și l-a amenințat cu degetul.

— Englez prostănac. Și nu mai ride atîta de semenii tăi. Ba chiar te-mete de cei pe care nu-i poți iubi. Și fii atent în abație, locul asta nu-mi place.

— Tocmai, vreau să-l cunosc mai bine, a spus Guglielmo, luîndu-și rămas-bun. Să mergem, Adso.

— Eu îți spun că nu e bun, și tu îmi răspunzi că vrei să-l cunoști. Ah! a spus Ubertino, clătînd din cap.

— Ah, da! a mai spus Guglielmo care ajunsese la jumătatea navei, cine e călugarul acela care seamănă cu un animal și vorbește limba de la Babel?

— Salvatore? s-a întors Ubertino, care ingenuchease deja. Cred că eu l-am cadorisit acestei abații. . . Împreună cu chelarul. Cînd am lăsat rasa franciscană, m-am întors pentru o vreme la vechiul meu schit, la Casale, și acolo am găsit alt călugăr necăjit, pentru că erau acuzați de comunitate că erau spirituali din secta mea. . . așa se exprimau ei. Le-am ținut parte, căpătînd pentru ei îngăduința de a urma exemplul meu. Și pe doi dintre ei, Salvatore și Remigio, i-am găsit chiar aici, cînd am sosit anul trecut. Salvatore. . . Pare cu adevărat o bestie. Dar este săritor.

Guglielmo a șovăit o clipă.

— L-am auzit spunînd poacă-văți.

Ubertino a tăcut. A dat din mină ca pentru a izgoni un gînd supărător.

— Nu, nu cred. Știi cum sint acești călugări mîreni. Oameni de la țară, care l-au auzit poate pe vreun predicator rătăcitor, și nu știu ce să spună. Pe Salvatore de altceva l-aș învinui eu, și anume că e o bestie lacomă și desfrînată. Dar nu

e cu nimic, cu absolut nimic potrivnic ortodoxiei. Nu, răul abației e altul, caută-l la cine știe prea mult, nu la cine nu știe nimic. Nu clădi un castel de bănuieți pe un cuvînt.

— N-am să fac asta niciodată, a răspuns Guglielmo. Am încetat de a mai face pe închiizitorul, tocmai ca să nu fac asta. Totuși îmi place să ascult și cuvintele, și pe urmă mă gîndesc la ele.

— Tu gîndești prea mult. Băiete, a spus el întorcîndu-se spre mine, să nu ieși prea multe exemple rele de la maestrul tău. Singurul lucru la care trebuie gîndit, și-mi dau seama de asta la sfîrșitul vieții, este moartea. *Mors est quies vitoris — finis est omnis laboris*. Lăsați-mă să mă rog.

## ZIUA ÎNTÎI

### Pe la ora nona

în care Guglielmo are un dialog foarte doct  
cu Severino erboristul

Am străbătut îndărăt nava centrală și am ieșit prin portalul pe unde intraserăm. Toate cuvintele lui Ubertino încă îmi mai zumzăiau în cap.

— E un om. . . ciudat, am îndrăznit să-i spun lui Guglielmo.

— Este, sau a fost, în multe privințe, un om mare. Dar tocmai pentru asta e ciudat. Numai oamenii mărunți par normali. Ubertino ar fi putut să devină unul dintre ereticii pe care a pus să-l ardă, sau un cardinal al sfîntei biserici romane. A pășit foarte alături de fiecare dintre aceste două perversiuni. Cînd vorbesc cu Ubertino am impresia că înfurnel este paradisul privit din partea cealaltă.

N-am înțeles ce voia să spună.

— Din ce parte? l-am întrebat.

— Așa e, s-a învoit Guglielmo, trebuie să știi dacă există părți și dacă există un întreg. Dar nu asculta ce-ți spun. Și tu te mai uita la portalul acela, mi-a spus lovindu-mă ușor peste ceafă. În vreme ce mă răsucaam atras de sculpturile pe care le văzusem la intrare. Pentru azi te-au speriat destul. Toti.

În timp ce mă întorceam spre ieșire, am văzut în fața mea un alt călugăr. Putea să aibă aceeași vîrstă cu Guglielmo. Ne-a zîmbit și ne-a salutat cu multă politețe. A spus că era Severino din Sant'Emmerano, și era părintele erborist, care avea grijă de baie, de spital și de grădini, și că ne stătea la dispoziție dacă am fi dorit să ne descurcăm mai bine în incinta abației.

Guglielmo i-a mulțumit și i-a spus că observase, chiar de cum intrase, frumoasa grădină, care i se părea să aibă nu numai ierburii comestibile, dar și plante medicinale, după cum se vedea prin ferestrele navei.

— Vara și primăvara, cu mulțimea ierburilor sale, și fiecare împodobită cu florile ei, grădina asta cîntă mai bine lăuda întru slava Creatorului, a spus Severino în chip de suză. Dar și în acest anotimp ochii arboristului vede, prin ramurile uscate, plantele ce vor fi, și poate să-ți spună că această grădină e mai bogată decît a fost vreodată un ierbar, și mai felurit colorată, oricît de frumoase ar fi miniaturile pictate în el. Și apoi, ei iarna cresc ierburii bune, iar pe altele le țin după ce le-am cules, gata pregătite în vasele pe care le am în laborator. Așa, cu

rădăcini de măcriș sălbatic se tratează catarale, și cu un decoct de rădăcini de nalbă trandafir se fac împachetări pentru bolile de piele; cu Brusture se cicatrizează exemele, tăind și măcinând rizomul de răciut se curătesc diareele și unele boli femeiești, *lippia* e un bun digestiv, capitanul e bun pentru tuse; și avem gențiana din cea mai bună pentru digestie, lemn dulce și lenupăr pentru infuzie, soc ca să faci din el cu coajă de pîine un decoct pentru ficat, săpunul căruia să-i macerezi rădăcinile în apă rece pentru catar, și valeriană, căreia îi cunoașteți, desigur, puterile.

— Aveți ierburii diferite și bune pentru cile diferite. Cum așa?

— Pe de-o parte o dătoarez mîlei lui Dumnezeu, care a așezat podișul nostru pe coama unui lanț de munți care vede la miază-zii marea, și îi primește vînturile calde, și la miază-noapte muntele cel mai înalt, de la care primește bălămurile pădurilor, iar pe de altă parte o dătoarez deprinderii meșteșugului, pe care fără vrednicie l-am învățat prin voința măștrilor mei. Anumite plante cresc și într-o climă potrivnică lor dacă le pregătești pămîntul din jur, și le dai ce le trebuie.

— Dar ave-ți și plante bune numai pentru mîncat? l-am întrebat eu.

— Tînrul meu înfometat, nu există plante bune de mîncare, care să nu fie și pentru lămăduire, dacă sînt luate cu măsură. Numai excesul le face pricină de boală, la, de pîlă, coveleau. E de natură rece și umedă, și astîmpără setea, dar dacă-l mîncîni strîcat, îți dă diaree și trebuie să-ți strîngi măruntălele cu un amestec de saramură și de mustar. Iar cepele? Calde și umede, luate cîte puțin, înlesnesc coitul, firește la cei ce nu și-au arătat puterile l multe. Îți fac capul greu și trebuieșc combătute cu lapte și cu otet. Bună chibzuială, a adăugat răutăcios, pentru că un tînr călugăr nu mîncîcă întodeuna cu măsură. Mîncîcă în schimb usturoi. Cald și uscat, e bun contra otrăvirilor. Dar nu trebuie exagerat, căci elimină prea multe umori din creier. Fasolea, în schimb, produce urină și îngrășă, două lucruri foarte bune. Dar dă vise urite. Mult mai puțin, însă, decît alte ierburii, pentru că sînt și din cele care provoacă năluciri din cele mai rele.

— Care? am întrebat.

— Ehe!, novicele nostru vrea să afle prea mult. Acestea sînt lucruri pe care trebuie să le știe doar erboristul, căci de nu, orice nesăbuit poate umbla peste tot provocînd năluciri, sau să mîntă cu ierburile.

— Dar ajunge puțină urzică, a spus atunci Guglielmo, sau un pic de *royubra*, sau de *oieribus*, și ești ferit de năluciri. Sper că aveți și voi ierburii din astea, bune. Severino l-a privit pe sub sprîncene pe maestrul meu:

— Studiezi ierburile?

— Prea puțin, a spus cu modestie Guglielmo. Mi-a căzut odată în mină tratatul *Theorum Sanitatis* de Ububchasmus de Baldach. . .

— Abul Asan al Mucthar ibn Botlan.

— Sau Ellucasim Ellimittar, cum vrei tu. Mă întreb dacă voi putea găsi un exemplar aici.

— Ba chiar unul dintre cele mai frumoase, cu multe imagini de mare preț.

— Lăudat fie cerul. Și *De virtutibus herbarum* al lui Platearius?

— Și acelea, precum și *De plantis* și *De vegetabilis* al lui Aristotel, tradus de Alfredo din Sareshel.

— Am auzit că n-ai fi a adevărat de Aristotel, a observat Guglielmo, cum nu era de Aristotel, cum s-a desoperit, nici *De couis*.

— În orice caz, e o mare carte, a observat Severino, și maestrul meu a fost de acord cu multă însuflețire, fără să întrebe dacă erboristul vorbea despre *De vegetabilis* sau despre *De couis*, două cărți pe care nu le cunoșteam, dar despre care, din discuția aceea, am tras concluzia că erau foarte valoroase amîndouă.

— Aș fi bucuros, a încheiat Severino, să am cu tine o discuție serioasă despre ierburii.

— Eu mai mult decît tine, a spus Guglielmo, dar nu violăm regula tăcerii care guvernează ordinul vostru?

— Regula, a spus Severino, a fost adaptată, cu vremea, la cerințele diferitelor comunități. Regula prevedea acea *lectio divina*, dar nu și studiul; și cu toate acestea știi cît a dezvoltat ordinul nostru cercetarea asupra lucrurilor divine și a celor umane. Ba regula mai prevede și dormitorul comun, dar uneori e drept, cum e cazul nostru, ca frații călugări să aibă posibilitatea să mediteze și în timpul nopții, așa că fiecare din ei are chilia lui. Regula e foarte severă cu privire la liniște, și la noi nu numai călugărul care îndeplinește munci manuale, dar și cel care scrie sau citește nu trebuie să stea de vorbă cu frații săi. Dar abazia este în primul rînd o comunitate de studii, și adesea este nevoie ca monahii să-și împărtășească din comorile de învățătură pe care le-au adunat. Orice discuție care privește studiile noastre este socotită îndreptățită și cu profit, cu condiția să nu se desfașoare în refector sau în timpul orelor sfinților slujbe.

— Ai avut prilejul să vorbești mult cu Adelmo din Otranto? l-a întrebat pe neașteptate Guglielmo.

Severino n-a părut surprins.

— Văd că Abatele ți-a vorbit, a spus el. Nu. Cu el nu prea stam de vorbă. Își petrecea timpul pictînd miniaturi. l-am auzit discutînd uneori, cu alți călugări, Vanenzio din Salvemec, sau Jorge din Burgos, despre lucruri legate de munca lui. Și apoi eu nu-mi petrec toată ziua în *scriptorium*, ci în laboratorul meu, și a arătat clădirea spitalului.

— Înteleg, a spus Guglielmo. Deci nu știi dacă Adelmo a avut năluciri?

— Năluciri?

— Ca acelea pe care le dau ierburile tale, de exemplu. . .

Severino s-a încordat.

— Am spus că păzesc cu multă grijă ierburile primejdioase.

— Nu despre asta e vorba, s-a grăbit să-l lămurească Guglielmo. Vorbeam de năluciri în general.

— Nu înteleg, a spus Severino.

— Mă gîndeam la un călugăr care se preumblă noaptea prin Edificiu, unde prin îngăduința Abatelui se pot întîmpla lucruri. . . cumplit pentru cine intră acolo la ore neîngăduite. . . bine, spuneam, mă gîndeam că putuse să aibă năluciri drăcești, care să-l fi împins în prăpastie.

— Am spus că eu nu frecventez *scriptorium*-ul decît cînd îmi trebuiește vreo carte, dar de obicei am ierburile mele pe care le păstrez în spital. Ți-am spus, Adelmo era foarte apropiat de Jorge, de Venansio și . . . firește, de Berengario.

Am deslășit o oarecare șovăială în vocea lui Severino. Nu i-a scăpat nici maestrul lui meu.

— Berengario? Și de ce firește?

— Berengario din Arundel, ajutorul de bibliotecar. Erau de aceeași vîrstă, au fost novici împreună, era firesc să aibă despre ce să-și vorbească. Asta voiam să spun.

## ZIUA ÎNȚII

După ora nona

**În care se vizitează scriptorium-ul și se face cunoștință cu mulți cărturari, copişti și caligrafi, precum și cu un bătrîn orb, care-l așteaptă pe Antichrist**

— Asta deci voiai să spui, a comentat Guglielmo. Și m-am mirat că nu a stăruit deloc. Ba chiar a schimbat numaidecît vorba. Dar poate că o ora cînd trebuie să intrăm în Edificiu. Vrei să ne călăuzești?

— Cu plăcere, a spus Severino cu o ușurare care prea bătea la ochi.

Ne-a făcut să dăm ocol grădinii și ne-a dus înaintea fațadei de apus a Edificiului.

— Înspre grădină se află portalul care dă în bucătărie, ne-a spus, dar bucătăria ocupă doar jumătatea de apus a primului cat, în a doua jumătate este sala de mese, refectorul. Și spre poarta de miazăzi, unde se ajunge trecînd prin corul bisericii, se află alte două portaluri, care duc la bucătărie și la refector. Dar să intrăm, totuși, pe aici, pentru că din biserică putem trece apoi în refector.

De cum am intrat în uriasa bucătărie, mi-am dat seama că înăuntrul său Edificiul se înfățișa, pe cît era de înalt, ca o curte octogonală; așa cum am înțeles mai tîrziu, era vorba de un soi de puț mare, lipsit de uși, din care se deschideau, de la fiecare cat, ferestre largi, ca și cele care dau în afară. Bucătăria era o încăpere imensă, plină de fum, unde o grămadă de slujitori se și grăbeau să pregătească mîncărurile pentru cină. Pe o masă mare, din între ele pregăteau un amestec de verdeturi, orz, ovăz, secară, tăind mărunț naș, năsturel, ridichi și morcovi. Alături, un alt bucătar, de cum isprăvisse de fierț niște pești într-un amestec de vin și de apă, îl acoperea cu un sos piscător, făcut din salvie, pătrunjel, cimbrisor, usturoi, piper și sare.

În fața turnului de apus, se deschidea un enorm cuptor pentru pline care scăpăra deja de flăcări roșietice. În turnul de miazăzi, un cămin uriaș pe care clocoteau oale și se înviteau frigări. Pe poarta ce da în ograda din spatele bisericii intrau în momentul acela porcarii, aducînd carnea porcilor hăcuți. Am ieșit chiar pe poarta aceea și ne-am pomenit în ogradă, la marginea de răsărit a podișului, în spatele zidurilor, unde se ridicau multe construcții. Severino mi-a explicat că prima din ele adăpotea toate cocițele, apoi urmau grajdurile de cai, cele de boi, cotele și țarcul acoperit pentru oi. În fața cocișilor, porcarii amestecau într-un vas foarte mare singele porcilor abia tăiați la gît, ca să nu se coaguleze. Dacă era amestecat bine și numaidecît, ar fi putut să țină pînă zilele următoare, datorită vremii reci, și în sfîrșit s-ar fi făcut din el sîngerete.

Am intrat din nou în Edificiu și am aruncat o privire grăbită spre refector, pe care l-am străbătut ca să ne putem duce la turnul de răsărit. Din cele două turnuri, între care se întindea refectorul, cel de miazănoapte adăpotea un cămin, celălalt o scară în formă de melc, care ducea la scriptorium, adică la catul al doilea. De aici călugarii o porneau în fiecare zi la muncă, adică pe două scări, mai puțin comode, dar bine încălzite, care urcau în spirală spre spatele căminului și al cuptorului bucătăriei.

Guglielmo a întrebat dacă am putea găsi pe cineva în scriptorium, chiar dacă era duminică. Severino a zîmbit și a spus că munca, pentru călugărul benedictin, este rugăciune. Duminică serviciul divin ținea mai mult, dar călugării dedați cântărilor își



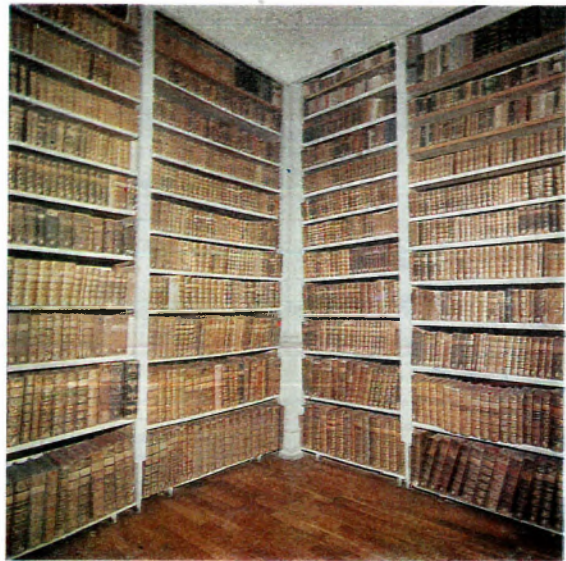
Abazia Melk pe o veche hartă din sec. XVI: Ortellius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1595 (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

Secolul 20 își exprimă și pe această cale gratitudinea față de conducerea prestigiosului așezămint de cultură *Batthyaneum*, din Alba Iulia, pentru prețiosul sprijin acordat în vederea fotografierii unor file de inestimabilă valoare — manuscrise, incunabile și alte rarități bibliofile — conservate în această Bibliotecă din străvechea inimă a Transilvaniei



Fîlă dintr-un tratat de alchimie, MS de la 1422, cu notații și desene explicative: Michael Scotus *Tractatus Alchimici* (Colecția Bathyaneum, Alba Iulia)

Întreaga ilustrație a prezentului număr a fost realizată de MIHAI OROVEANU



Un colț din Biblioteca Bathyaneum: «In omnibus requiem quiesivi, et nusquam inveni, nisi in angulo cum libro...»

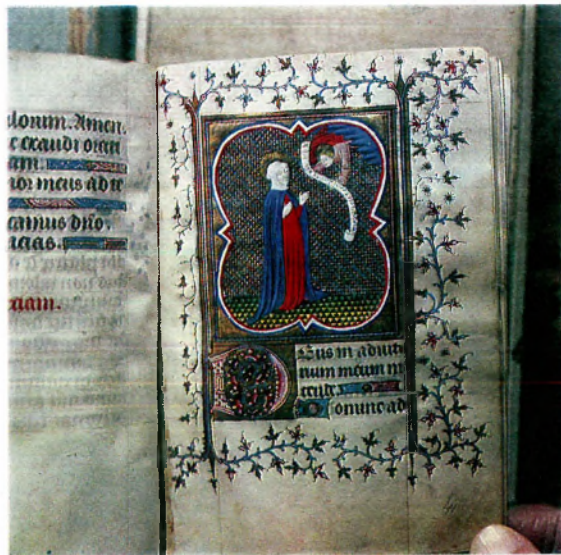
«...alături de cele treizeci și șase de biblioteci din Bagdad, de cele zece mii de codice ale vizirului Ibn-al-Alkâmi, numărul bibliilor noastre egalează cele două mii patru sute de corane cu care se mîndrește Cairo...» (Umberto Eco, *Numele Rozei*)

« Biblioteca se apără singură,  
e de nepătruns ca și adevărul pe  
care-l găzduiește, amăgitoare ca și  
minciunile pe care le păstrează.  
Labirint al minții, ea este și un  
labirint pămîntesc. Poți să intri, dar  
nu poți să mai ieși... »  
(Umberto Eco, *Numele Rozei*)





Codex Burgundus: Scenă de lapidare (MS din sec. XV)  
Colecția Batthyaneum, Alba Iulia



Codex Burgundus: Maternitate (MS din sec. XV)  
Colecția Batthyaneum, Alba Iulia

«...cartea e o făptură delicată, suferă de frecarea timpului, se teme de rozătoare, de vremea rea, de miile nepricepute. Dacă de sute și sute de ani fiecare ar fi putut să se atingă fără opreliște de codicele noastre, cea mai mare parte dintre ele nici n-ar mai exista...»  
(Umberto Eco, Numele Rozei)



Codex Burgundus, secolul XV: Enluminură reprezentând o scenă de înmormintare (Colecția de manuscrise Batthyaneum, Alba Iulia)

«Cele șase mii de codice cu care se lauda Novalesa acum o sută și ceva de ani, sînt puține față de ale noastre, și poate că multe din acelea sînt acum aici».

(Umberto Eco, Numele Rozei)

petreceau, la fel, cîteva ore acolo sus, închinare de obicei fructuoaselor schimburi de observații docte, sfaturilor, meditațiilor despre sfînte scrieri.

În timp ce urcam, am văzut că maestrul meu cercetează cu privirea ferestrele care luminau scara. Probabil că mă făcusem și eu priceput ca și el, pentru că mi-am dat numaidecît seama că erau așezate în așa fel încît cu greu i-ar fi fost cuiva să ajungă pînă la ele. Pe de altă parte, nici ferestrele care se deschideau în refector (singurele care dau spre golul dinlăuntru, de la primul cat) nu păreau prea ușor de ajuns, dat fiind că sub ele nu erau mobile de nici un fel.

Ajunși în capul scării, am intrat, prin turnul de miazănoapte, în *scriptorium*, și aici nu mi-am putut înăbuși un strigăt de admirație. Catul al doilea nu era împărțit în două, așa cum era cel de sub el, și s-a arătat deci ochilor mei în toată întinderea sa nesfîrșită. Boltele, curbe și nu prea înalte (mai puțin decît într-o biserică, dar mai mult decît în orice altă sală capitară pe care am văzut-o vreodată), sprijinite de plăstri puternici, încheiau un spațiu scăldat într-o încîntătoare lumină, pentru că trei ferestre enorme se deschideau pe fiecare din laturile mai mari, în vreme ce cinci ferestre mai mici străpungeau fiecare din cele cinci laturi din afară ale fiecărui turn; opt ferestre înalte și strălucite, în sfîrșit, lăsau lumină să intre și din fauntru pușului octogonal.

Multimea ferestrelor făcea în așa fel încît marea sală să fie învelită de o lumină continuă și difuză, chiar dacă era o după-amiază de iarnă. Vitraliile nu erau colorate ca acelea ale bisericilor, și plumburile care le înbinau prindeau pătrate de sticlă încoloră, ca lumina să intre în chipul cel mai curat cu putință, nu mesterită de priceperea omului, și să slujească scopului ei, care era de a ilumina munca cititului și a scrisului. Am văzut în alte rînduri și în alte locuri multe *scriptoria*, dar nici unul în care să strălucească atît de luminos, în șuvoalele de lumină fizică de care sîntea locul, aceiași principii spiritual întruchipat de lumină, *acea claritas*, izvor al oricărei frumuseți și înțelepciuni, atribut inseparabil al acelei proporții pe care o demonstrează sala ce vedeam. Pentru că trei lucruri ajută, împreună, la crearea frumuseții: în primul rînd, integritatea sau perfecțiunea, și din această cauză socotim urite lucrurile ne sfîrșite; apoi convenita proporție sau consonanță; și în sfîrșit, limpezimea și lumina, așa că numim frumoase lucrurile de culoare curată. Și cum privirea frumosului aduce pace și dorința noastră cea mai mare este să ne bucurăm în tihnă de pace, de bine și de frumos, m-am simțit cuprins de o mare împăcare și am gîndit că trebuie să fie tare plăcut să lucrezi în locul acela.

Care apărînd în ochii mei, la acea oră de după prînz, mi s-a părut o fericită oficină de înțelepciune. Am văzut, mai apoi, la San Gallo un *scriptorium* de aceeași proporții, despărțit de bibliotecă (în alte părți călugării lucrau în același loc unde erau adăpostite și cărțile), dar nu atît de frumos aranjat ca acesta. Anticari, copisti, caligrafi și cărturari erau așezați fiecare la masa lui, o masă sub fiecare din ferestre. Și cum ferestrele erau patruzeci (număr cu adevărat perfect, datorat deosebirii patruleterului ca și cum cele zece porunci ar fi fost proslăvite de cele patru virtuți cardinale), patruzechi de călugări ar fi putut lucra în același timp, chiar dacă în acel moment nu erau decît vreo treizeci. Severino ne-a lămurit că toți călugării care lucrau în *scriptorium* erau scutiți de slujbele de la orele *tertia*, *sexta* și *nona* pentru a nu-și întrerupe munca în orele cu lumină, și își întrerupeau activitatea numai la apusul soarelui, pentru vesper.

Lucurile cele mai luminoase erau oprite pentru anticari, pentru miniaturişti cel mai pricepuți, pentru caligrafi și copisti. Fiecare masă avea tot ce trebuia pentru pictarea miniaturilor și pentru copiat: sticlele cu cerneluri, pene fine, pe care niște călugări le ascuteau cu niște cuțite ascuțite, plătară ponce pentru a netezi pergamentul, rigla pentru trasul liniilor pe care avea să se înșirile scrierea. Alături

de fiecare scrib, sau în capul planului înclinat al fiecărei mese, se afla un pupitr pe care stă codicele de copiat, pagina acoperită cu ornamente care încadrau rîndul ce se transcria atunci. Și unii aveau cerneluri de aur sau în alte culori. Alții, în schimb, stăteau doar și citeau cărți, și treceau însemnări pe cantele sau tăbițele lor personale.

De altfel nu am avut timp să iau seama la munca lor, deoarece ne-a ieșit în întîmpinare bibliotecarul, care aflatese deja că era Malachia din Hildesheim. Chipul lui încerca să-și potrivească o expresie de bună-primire, dar nu m-am putut reține să nu tremur în fața unei fizionomii atât de neobișnuite. Făptura lui era înaltă și, deși din cale afară de slabă, membrele sale erau mari și lipsite de grație. Cum se mișca cu pași mari, înfășurat în veșmîntul negru al ordinului, era ceva care te neliniștea în felul cum arăta. Gluga, pe care, venind de-afară abia și-o trăsese de cap, arunca o umbră pe paloarele chipului său și dădea un nu știu ce dureros marilor săi ochi melancolici.

În fizionomia lui se afla ceva ca urmele mai multor pasiuni pe care voia să le disciplineze, dar care păreau să fi fixat acele trăsături pe care acum încetase să le mai aibă. Mîhnirea și severitatea precumpănau în liniile chipului său, și ochii îi erau atît de stăruitori, încît la o singură privire izbuteau să pătrundă în inima celui ce-l vorbea, și să-i citească gîndurile tainice, astfel încît cu greu se putea înghîdi cercetarea lor, și erai îndemnat să nu-i mai întîlnești o a doua oară.

Bibliotecarul ne-a prezentat pe mulți dintre călugării care sedeau atunci și lucrau. Despre fiecare Malachia ne-a spus și la ce lucra atunci, și dintre toate am prețuit cel mai mult înalta dăruire pentru cunoașterea și studierea cuvîntului lui Dumnezeu. I-am cunoscut atunci pe Venanzio din Salvemec, traducător din greacă și din arabă, credincios al celui Aristotel care, desigur, a fost cel mai înțelept dintre toți oamenii. Pe Bencio din Upsala, un tînăr monah scandinav, care se ocupa cu retorica. Pe Berengario din Arundel, ajutorul de bibliotecar. Pe Aymaro din Alexandria, care copia opere împrumutate numai pe citeva luni de bibliotecă, și apoi un grup de miniaturisti din diferite țări, Patrizio din Clonmacnois, Rubano din Toledo, Magnus din Iona, Waldo din Hereford.

Lista ar putea desigur să continue și nimic nu este mai minunat decît o asemenea înșiruire, instrument de minunate ipoteze. Dar trebuie să mă întorc la subiectul discuțiilor noastre, din care au ieșit multe lămuriri folositoare pentru a înțelege ascunsă neliștă care plutea printre călugări, și un nu știu ce de taină, care apăsa asupra tuturor vorbelor lor.

Maestrul meu a început să vorbească cu Malachia, lăudînd frumusețea și hărnicia din *scriptorium* și cerîndu-i amănunte despre desfășurarea muncii care se făcea aici, pentru că, a spus el cu multă istețime, auzise peste tot vorbindu-se despre biblioteca aceea, și ar fi vrut să cerceteze multe cărți. Malachia l-a lămurit ceea ce îi spusese și Abatele, că monahul cerea bibliotecarului opera pe care vrea s-o consulte, și acesta se duce s-o caute sus în bibliotecă, dacă cererea era dreaptă și cu credință. Guglielmo a întrebat cum putea să cunoască numele cărților păstrate în dulapurile de deasupra, și Malachia i-a arătat, legat de masa lui cu un lîntșor de aur, un codice voluminos, plin cu rînduri mărunte și dese.

Guglielmo și-a vîrît mîna în răsă, în locul unde se deschidea pe piept ca să facă un soi de buzunar, și a scos de-acolo un obiect pe care îl văzusem în mîini și pe față chiar din timpul călătoriei. Era o mică furcă, construită astfel încît să poată sta pe nasul unui om (și mai ales pe al lui, atît de ieșit în afară și de încovoiat), cum stă un călăreț pe crupa calului, sau cum stă o pasăre pe bețigoșilor ei din colivie. Și în cele două părți ale furcii, în așa chip încît să ajungă în dreptul ochilor, se ridica două cercuri ovale de metal, care prindeau două țipsoare desticla, groase ca niște

funduri de pahare. Cu astea la ochi Guglielmo cel mai ades citea, și spunea că vede mai bine decît îl înzeștase natura, sau decît îl îngădula vîrstă lui înaintată, mai ales cînd slăbea lumina zilei. Și nu-i slăbeau ca să vadă departe, pentru care avea privire foarte ascuțită, ci pentru a vedea aproape. Cu așa ceva el putea citi manuscrise așternute cu litere foarte mărunte, pe care și le desluseam cu oboseală. Îmi explicase că, de îndată ce omul a trecut de jumătatea vieții, chiar dacă vederea lui fusese dintre cele mai bune, ochiul se întepenește și se împotrivesc să-și mai potrivească pupila, așa încît mulți înțelepți erau ca și morți pentru citit și pentru scris, după ce treceau de a cincizea primăvară. Mare nenorocire pentru oamenii care ar fi putut să dea ceea ce era mai bun din inteligența lor pentru încă mulți ani. Așa că trebuia lăudat Domnul Dumnezeu că cineva descoperise și fabricase acel instrument. Și-mi spunea asta ca să susțină ideile lui Ruggiero Bacone al lui, cînd spunea că scopul științei era și de a prelungi viața omului.

Celalți călugări l-au privit pe Guglielmo cu multă curiozitate, dar nu au îndrăznit să-i pună întrebări. Și eu mi-am dat seama că, în nici un loc înclinat, cu atîta pasiune și cu atîtă orgoliu, cititului și scrisului, acel instrument nu pătusese încă. Așa că m-am simțit mîndru că urmez un om care avea ceva cu care să uimească alți oameni de faimă în lumea Întreagă pentru înțelepciunea lor.

Cu obiectul acela pe ochi, Guglielmo s-a aplecat asupra literelor înșirate în codice. M-am uitat și eu și am descoperit titluri nicînd auzite, și altele dintre cele mai cunoscute, pe care biblioteca le avea.

— *De pentagona Salomonis, Ars loquendi et intelligendi in lingua hebraica, De rebus metallicis* de Roger din Hereford, *Algebra* lui Kuwarizimi, tradusă în latină de Roberto Anglicus, *Punicele* de Silio Italicus, *Gesta francorum, De laudibus sanctae crucis* de Rabano Mauro, și *Flavii Claudii Gordani de aetate mundi et hominis reservatis singulis litteris per singulos libros ab A usque ad Z*, a citit maestrul meu. Sărulcite opere. Dar în ce ordine sînt înregistrate? A citat dintr-un text pe care nu-l cunoșteam, dar care desigur îi era familiar lui Malachia: « *Habeat Librarius et registorum omnium librorum ordinatum secundum facultates et auctores, reponatque eos separatim et ordinate cum signaturis per scripturam applicatis*. » Cum faceți să cunoașteți locul fiecărei cărți?

Malachia i-a arătat niște însemnări care se aflau în marginea fiecărui titlu. Am citit: III, IV gradus, V în prima graecorum; II, V gradus, VII în tertia anglorum, și așa mai departe. Am înțeles că primul număr arăta poziția cărții în raftul sau gradus-ul arătat de al doilea număr, dulapul fiind arătat de al treilea număr, și am înțeles că celelalte indicații arătau o cameră sau un coridor al bibliotecii, și am îndrăznit să cer amănunte despre aceste ultime *distinctiones*. Malachia m-a privit cu asprimă.

— Poate că nu știți, sau ați uitat, că accesul în bibliotecă îi este îngăduit numai bibliotecarului. Și deci este drept și îndeajuns ca doar bibliotecarul să poată desluși aceste lucruri.

— Dar în ce ordine sînt trecute cărțile în aceste liste? a întrebat Guglielmo. Nu pe teme, se pare.

Nu a amintit de o ordine pe autori, care să urmeze aceeași desfășurare ca a literelor din alfabet, pentru că este o uzanță pe care am văzut-o folosită în ultimii ani, și atunci se ținea pră puțin seama de ea.

— Biblioteca își confundă originea în negura vremilor, a spus Malachia, și cărțile sînt înregistrate în ordinea achiziționării, a dotării și a intrării lor între zidurile acesteia.

— Greu de găsit, a observat Guglielmo.

— Ajunge ca bibliotecarul să le cunoască pe dinafară, și să știe despre orice carte timpul în care a venit aici. Iar ceilalți călugări pot să se încreadă în memoria lui,

și părea să vorbească despre un altul, care nu era chiar el; și am înțeles că el vorbea despre funcția pe care în acel moment el o îndeplinea fără nici un merit, dar care fusese îndeplinită de o sută de alții, acum dispăruți, care-și transmiseseeră unii altora știința lor.

— Am înțeles, a spus Guglielmo. Dacă eu aș căuta ceva, fără să știu ce, despre pentagonul lui Solomon, domnia ta ai ști să-mi arăți că există cartea al cărui titlu abia l-am citit, și ai putea să-i precizezi locul în cazul de deasupra.

— Dacă domnia ta vrei cu adevărat să afli cîte ceva despre pentagonul lui Solomon, a spus Malachia. Dar iată o carte pe care, ca să-ți-o dau, aș cere mai întîi sfatul Aba-teiului.

— Am aflat că unul dintre miniaturisti voștri cei mai valoroși, a spus atunci Guglielmo, a dispărut de curînd. Abatele mi-a vorbit despre talentul său. Aș putea vedea codelice pe care picta?

— Adelmo din Otranto, a spus Malachia, privind-l pe Guglielmo cu neîncredere, lucra, din cauza vîrstei sale fragede, numai pe *marginalia*. Avea o imaginație foarte sprintenă și din lucruri știute stia să compună lucruri neștiute și surprinzătoare, ca și cum ai unii un trup omeneș cu un cap de cal. Dar uite colo cărțile sale. Nimeni nu s-a atins încă de masa lui.

Ne-am apropiat de ceea ce fusese locul de muncă al lui Adelmo, unde mai erau încă foile unei psaltiri bogat împodobite cu miniaturi. Erau foi de *vellum* foarte fin — rege printre pergamente — și ultima foaie mai era încă fixată pe masă. Abia lustruită cu piatră ponce și catifelată cu cretă, fusese întinsă bine cu ciocanul de lemn și cu micile găuri făcute pe margini cu un cui ascuțit fuseseră însemnate toate liniile care trebuiau să conducă mina artistului. Prima jumătate fusese acoperită deja cu scris și călugărul începuse să schițeze figurile pe margini. În schimb alte foi erau terminate cu totul, și privindu-le, nici eu, nici Guglielmo nu am putut să ne ținem un strigăt de admirație. Era vorba de o psaltire pe marginea căreia se înfășia o lume răsturnată, față de cea cu care se obișnuiseră simburile noastre. Ca și cum alături de o discuție care prin definiție e discutarea adevărului, s-ar fi desfășurat foarte strîns legată de ea, prin umitoare aluzii în *enigmatice*, o discuție mincinoasă despre o lume așezată cu capul în jos, în care cîinii alegară înaintea iepurelui, și cerbii îl vîneau pe leu. Capete mici, cu gheare de păsări, animale cu minii omenești pe spinare, capete pletoase din care țîșneau picioare, dragoni zebrați, patrupede cu gît de șarpe care se înfășura în mii de noduri de nedefăcut, maimuțe cu coarne de cerb, sirene cu forme de zburătoare cu aripi pietoase pe spate, oameni fără brațe cu alte corpuri de oameni care le răseară din spinare în chip de coasă, și figuri cu gura plină de dinți pe burță, făpturi omenești cu cap cavalin și cabaline cu picioare umane, pești cu aripi de pasăre și păsări cu coadă de pește, monștrii cu un singur trup și cu două capete, sau cu un cap și cu mai multe trupuri, vaci cu coadă de cocos cu aripi de fluture, femei cu capul chilug ca burta unui pește, himere bicefale, încrușate cu ibelele cu bot de soporlă, centauri, dragoni, elefanți, manticore, sciapode întinse pe crengi de copac, grifoni din a căror coadă ieșea un arcas gata de luptă, creaturi drăcești cu gît nesfîrșit, serii de animale antropomorfe și cu pitici zoomorfi se asociau, uneori pe aceeași pagină, cu scene de viață campestră unde vedeai reprezentată, cu o vigoare impresionantă, așa încît îți venea să crezi că figurile erau vii, toată viața de la țară: oameni care ară, care culeg fructe, care secară, țes sau seamănă, alături de vulpi și de nevăstuici, înarmate cu arbele, care urcău cu scările pe un oraș cu turnuri, apărât de maimuțe. Ici o literă inițială se apleca în L, și în partea de jos se naștea un dragon, colo un V, mare cu care începea cuvîntul *verbo* producea ca o volbură naturală a trunchiului său un șarpe cu o mie de încolăciuri, care la rîndul său dădea naștere la alți șerpi ca alte vițe de vie și corimbii.

Alături de psaltire era, firește terminată de puțină vreme, o aleasă carte de ore, cu dimensiuni incredibil de mici, încît ai fi putut s-o ții în palmă. Scria măiestrit, miniaturile de pe marginile ei cu greu puteau fi deslușite de la prima vedere, și cereau ca ochiul să le cercetaze de aproape pentru a se arăta în toată frumusețea lor (și te întrebai cu ce instrument supraomeneș le pictase miniaturistul ca să obțină efecte atît de pline de viață într-un spațiu atît de restrîns). Toate marginile paginilor erau invadate de figuri minuscule care luau naștere, ca printr-o pornire naturală, din volutele cu care se terminau literele atît de frumos desenate: scene marine, cerbi alergînd, himere, torsuri omenești fără brațe care ieșeau în afară ca limbiciii din însuși corpul versetelor. Într-un loc, conținînd parcă pe cei trei «Sanctus, Sanctus, Sanctus» repetați pe trei linii diferite, vedeai trei figuri animale cu capete omenești, dintre care două se lăseau: unul în jos, altul în sus pentru a se împănă într-un sîrut pe care nu m-aș fi sfiit să-l numesc nerușinat dacă nu mi-aș fi dat seama că, deși nu era prea clar, un adînc înțeles spiritual trebuia să fi îndreptățit, firește, reprezentarea aceea în acel punct.

Eu urmăream acele pagini, nehotărît între admirație mută și ris, întrucît figurile te împingeau în mod firesc spre ilaritate, deși comentau pagini sfinte. Și fratele Guglielmo le urmărea zîmbind, și a comentat:

— Babewyn, așa li se spune pe insulele noastre.

— Babouins, cum le spun în Galii, a spus Malachia. Și de fapt Adelmo a desprins mesteșugul său în țara domniei tale, deși după aceea a studiat și în Franța. Babuini, sau maimuțe din Africa. Figuri dintr-o lume răsturnată, unde casele răsar în virful unei turle ascuțite și pămîntul stă deasupra cerului.

Eu mi-am amintit de unele versuri pe care le-am auzit în dialectul de la noi de-acasă și nu m-am putut ține să nu le rostesc:

*Aller Wunder si geswigen,  
das herde himel hât überstigen.  
daz sult is vür ein Wunder Wigen.*

Și Malachia a continuat, citind din același text:

*Erd ob un himel under  
das sult ir hân besunder  
vür aller Wunder ein Wunder.*

— Bravo Adso, a continuat bibliotecarul. Într-adevăr aceste imagini ne vorbesc despre acea regiune unde se ajunge călărînd o gîscă albastră, unde se găsesc uci care pescuiesc pești într-un pîrlu, urși care urmăresc șoimi pe cer, homari care zboară ca porumbeii și trei uriași prinși în capcan și ciugulții de un cocos.

Și un suris palid a luminat buzele sale. Atunci ceilalți călugări, care urmăriseră discuția cu o oarecare sfială, s-au pornit să ridă din toată inima, ca și cum ar fi primit îngăduința bibliotecarului. Care s-a întunecat din nou, în timp ce ceilalți continuau să ridă, lăudînd priceperea bietului Adelmo, și arătîndu-și unii altora figurile cele mai de necrezut. Și chiar în timp ce toți rideau încă, am auzit în spatele nostru o voce, solemnă și nelîndurătoare:

— *Verba vana aut risui opta non loqui.*

Ne-am întors. Cel care vorbise era un călugăr încovalit de greutatea anilor, alb ca neaua, nu numai la pîr, ci și la față, și chiar pupilele îi erau albe. Mi-am dat seama că era orb. Vocea încă îi mai era autoritară și membrele încă pline de vigoare, chiar dacă trupul i se ghemuise sub apăsarea vîrstei. Ne fixa ca și cînd ar fi văzut, și după aceea l-am văzut mereu mișcîndu-se și vorbind ca și cînd ar mai fi posedat încă lumina ochilor. În schimb tonul vocii sale era cel al unuiu care nu posedă decît darul profeției.

— Omul de vîrstă și de înțelepciune respectabile pe care îl vedeți, i-a spus Malachia lui Guglielmo, arătîndu-l pe noul venit, este Jorge din Burgos. Mai bătrîn decît oricine trăiește în mănăstire, în afară de Alinardo din Grottaferrata, este cel căruia foarte mulți dintre călugări îi încredințează sarcina păcatelor lor, prin taina spovedaniei. Apoi, întorcîndu-se spre bătrîn: Cel care stă în fața domniei tale este fratele Guglielmo din Baskerville, oaspetele nostru.

— Sper că nu v-au miniat cuvintele mele, a spus bătrînul, cu glas repezit. Am auzit oameni rîzînd de lucruri fizibile și le-am amintit unul din principiile legilor noastre. Și, cum spune psalmistul, a cum monahul trebuie să se abțină de la discuțiile bune prin jurînta tăcerii, e cu altă mîc cu chibzuială să se abțină de la discuțiile rele. Și sînt acelea care mint despre forma creației și arată lumea pe dos decît cum trebuie să fie; așa a fost întotdeauna și întotdeauna așa va fi în veacul veacurilor, pînă ce timpul se va sfîrși. Dar domnia te vîi din alt ordin, unde aude că e privită cu îngăduință, chiar și vesela cea mai nepotrivită.

Amintea de ce se vorbea pentru benedictini despre ciudătenile puse pe seama sfîntului Francisc din Assisi și poate și despre ciudătenile puse pe seama călugărilor mărunti și spirituali de tot felul, care erau vîlăstarele cele mai noi și mai neliniștite ale ordinului franciscan. Dar fratele Guglielmo s-a prefăcut că nu înțelege însoarea.

— Imaginile de pe margini îndeamnă adesea la ris, dar în scopuri de clarificare, a răspuns. După cum în predică, pentru a sfîrși închipuirea multimei credincioase, trebuie să amestecă *exempla*, nu arareori glumele, la fel și vorbirea imaginilor trebuie să se servească de aceste *nugae*. Pentru orice virtute și pentru orice păcat există un exemplu scos din bestii, și animalele prefigurează lumea oamenilor.

— Oh, da, a glumit bătrînul, dar fără să zîmbească, fiecare imagine este bună ca să îndeplinească virtutea, pentru că opera cea mai de seamă a creației, pusă cu capul în jos, s-a devinut subiect de ris. Și așa, cuvîntul Domnului să ne parvină prin măgarul care cîntă la liră, huhurezul care ară cu scutul, boii care se înjugă singuri la plug, riurile care vin să-și reîntînească izvoarele, marea care ia foc, lupul care face pe eremitul I. Să vîneze iepuri cu boii, să înveți gramatica de la cucuvea, cîinii să-și muște pe purci, orbi să privească zidurile și munții să ceară pline, furnica să fete un vișel, puii fripi să zboare, plăcintele să crească pe acoperișuri, papagalii să înță lîncile de retorică, găinile să-și înșămînteze pe cocoși, puneți carul înaintea boilor, cîinele să doarmă în pat și toți să meargă cu capul în jos! Ce vor să spună toate aceste *nugae*? O lume răsturnată și potrivnică celei stabilite de Dumnezeu, sub pretextul de a răspîndi învățătura divină.

— Dar Areopagitul ne învață, a spus cu umilință Guglielmo, că Dumnezeu poate fi numit doar prin lucrurile cele mai diforme. Și Ugo de la San Vittore își amintea că cu cît asemănarea se face mai neasemănătoare, cu atît mai mult adevărul ne este revelat sub vălul figurilor oribile și neplăcute la înfățișare și cu atît mai puțin imaginea se tineste în satisfacția carnală și e obligată să surprindă misterele care se ascund sub netrebnice imagini.

— Cunosec argumentul! Și recunosc cu rușine că a fost argumentul principal al ordinului nostru, cînd abații de la Cluny se luptau cu cei cistercieni. Dar sfîntul Bernard avea dreptate: puțin câte puțin omul care reprezintă și miracole ale naturii, pentru a prezenta lucrurile lui Dumnezeu *per speculum et in aenigmat*, capătă gust pentru natura înșăși a monstruozițiilor și crează și se delectează cu ele, și prin ele, și nu mai poate vedea decît cu ochii lor. E deajuns ca voi, care mai aveți vedere, să priviți capitulele mănăstirilor voastre — și a arătat cu mîna dincolo de ferestre, spre biserică, sub ochii fraților preocupați de meditare — și să vă întrebați ce înțelesuri au acele monstruoziități? Maimuțele acelea dezgustătoare? Leii aceia,

centaurii aceia, făpturile acelea pe jumătate omenești, cu gura pe pîntec, un singur picior și urechile cu vîluri? Tigrii aceia pătați, războinici aceia în luptă, vînații aceia care suflă în corn și acele multe trupuri cu un singur cap, și multe capete într-un singur trup? Patrupele cu coadă de șarpe, și pești cu capete de patrupele, și aici un animal care din față pare un cal, iar din spate un tap, iar dincolo un cal cu coarne, și așa mai departe, fiindcă în definitiv, pentru un monah e mai plăcut să citească marmurile decît manuscrisele, și să admire operele omului decît să mediteze asupra legii lui Dumnezeu. Rușine pentru dorința ochilor voștri și pentru zîmbetele voastre!

Uriasul bătrîn s-a oprit gîfîind. Și eu am admirat memoria viguroasă cu care, orbi fiind, poate de multă vreme, își amintea încă de imaginile de a căror nerușinare vorbea. Aș fi înclinat să cred că imaginile acestea îl încîntaseră foarte mult cînd le văzuse, de vreme ce stătea încă să le mai descrie cu atîta patimă. Dar mi s-a întipărit adesea să găsesc reprezentările mult mai adevărate decît păcatul înșăși în paginile acelor oameni, de incoruptibilă virtute, care îi condamnau farmecul și urmările. Semn că oamenii aceștia sînt împinși de o asemenea ardore de a mărturisii adevărul, că nu se dau îndărăt, întru cinstirea lui Dumnezeu, să pună pe seama răului toate ademenirile în care se învejmîntă, ca să-și instruiască mai bine pe oameni asupra chipurilor în care cel rău îi atrage în capcană. Și de fapt cuvintele lui Jorge mi-au stîrnit o mare dorință de a vedea tigrii și maimuțele din mănăstire, pe care nu o admirasem încă. Dar Jorge a întrerupt cursul gîndurilor mele, pentru că a vorbit din nou, pe un ton mai puțin iritat:

— Domnul Dumnezeu nostru nu a avut nevoie de atîtea prostii pentru a ne arăta calea cea dreaptă. Nimic, în parabolele sale, nu îndeamnă la ris sau la teamă. În schimb Adelmo, pe care acum îl plîngeți mort, se bucura în așa măsură de monstruozițiile pe care le picta, încît pierduse din vedere lucrurile ultime a căror figură materială trebuia să fie. Și a străbătut toate, toate spun, și vocea lui a devenit solemnă, și amenințătoare, toate căile monstruozițiilor. Ceea ce Dumnezeu știe să pedepsească.

Peste toți cei de față s-a pogorît o liniște grea. A îndrăznit s-o întrerupă Vanenzio din Sălvamege.

— Venerabile Jorge, a spus el, virtutea domniei tale te face nedrept. Cu două zile mai înainte ca Adelmo să fi murit, erai de față la o dezbateri care a avut loc tocmai aici, în *scriptorium*. Adelmo dorea ca arta lui, fiind binevoitoare cu reprezentările ciudate și închipuite, să fie totuși înțeleasă întru slava lui Dumnezeu, instrument de cunoaștere a lucrurilor cerești. Fratele Guglielmo îl cita mai adineori pe Areopagitul, despre cunoașterea prin deformare. Și Adelmo a citat în ziua aceea o altă autoritate dintre cele mai de seamă, pe cea a doctorului din Aquino cînd a spus că se cuvine ca lucrurile divine să fie expuse mai degrabă în figuri de corpuri păcătoase, decît în figuri de corpuri nobile. Mai înții pentru că sufletul omenesc este mai ușor scăpat de greșăle; este limpede, într-adevăr, că anumite proprietăți nu pot fi atribuite lucrurilor divine, ceea ce ar fi îndoieinc dacă acestea ar fi arătate cu figuri corporale nobile. În al doilea rînd pentru că acest fel de reprezentare se potrivește mai mult cunoașterii lui Dumnezeu pe care o avem pe acest pămînt, el se manifestă ca adevărat în ceea ce nu este, decît în ceea ce este, și de aceea asemănările acelor lucruri care se îndepărtează mai mult de Dumnezeu ne duc la o părere mai exactă despre el, deoarece așa aflăm că el este deasupra a ceea ce spunem și gîndim. Și în al treilea rînd pentru că așa sînt mai ușor ascunse lucrurile lui Dumnezeu persoanelor nedemne. În sfîrșit în ziua aceea era vorba de a înțelege în ce fel se poate da la iveală adevărul prin mijlocirea unor expresii surprinzătoare,

și pline de iseteime, și tănuite. Și eu i-am amintit că în opera marelui Aristotel găsim cuvinte foarte clare în această privință...

— Nu-mi amintesc, a întrerupt sec Jorge, sînt foarte bătrîn. Nu-mi amintesc. Poate că am exagerat în severitate. Acum e tîrziu, trebuie să mă duc.

— E ciudat că domnia ta nu-ți amintești, a stăruit Venanzio. A fost o discuție doctă și foarte frumoasă, în care a intervenit și Bencio și Berengario. Era vorba de a se ști, de fapt, dacă metaforele și jocurile de cuvinte, și enigmatice, care par născocite de poeți pentru simplă plăcere, nu ne ajută să raționăm asupra lucrurilor într-un chip nou și surprinzător, și pe spun că și aceasta este o calitate care se cere de la un înțelept... Și era acolo și Malachia...

— Dacă venerabilul Jorge nu-și amintește, ai drept pentru vîrsta lui și pentru oboseala minții lui... de altfel atît de vie, s-a amestecat unul dintre călugării care urmăreau discuția. Fraza era pronunțată pe un ton agitat, cît puțin la început, pentru că acela ce vorbea, dîndu-și seama că îndemînă la respect pentru bătrîn, îi punea, de fapt, în lumină o slăbiciune, își domolise apoi năvălirea propriilor porniri, sfîrșind aproape într-o șoaptă de suză. Cel care vorbea era Berengario din Arundel, ajutorul de bibliotecar. Era un tînar cu chipul palid, și privindu-l mi-am amintit de definiția pe care Umberto o dăduse despre Ademo: ochii săi păreau ca ai unei femei lasive. Intimidat de privirile tuturor care cădeau asupra lui, își ținea degetele de la mîni strînse ca unul care vrea să-și stăpînească o tulburare iănuirică.

A fost ciudată reacția lui Venanzio. L-a privit pe Berengario în așa chip încît acela și-a lăsat ochii în jos:

— Foarte bine, frate, a spus, dacă memoria e un dar al lui Dumnezeu, și capacitatea de a uita poate fi foarte bună și este prețuită. Dar o respect la fratele bătrîn cu care vorbeam. Din partea ta, însă, mă așteptam la o amintire mai vie în legătură cu lucrurile petrecute cînd seadeam aici, împreună cu un prieten foarte drag tie...

N-aș putea spune dacă Venanzio apăsase tonul cînd pronunțase cuvintele «foarte drag». Fapt e că am simțit trecînd un aer de neliniște pentru cei de față. Fiecare întorcea privirea în altă parte, dar nici unul n-o oprise asupra lui Berengario, care se înfrîșise foarte puternic. A intervenit numaidecît Malachia, cu autoritate:

— Vîno, frate Guglielmo, a spus, am să-ți arăt și alte cărți interesante.

Grupul s-a desfacut. L-am surprins pe Berengario aruncîndu-i lui Venanzio o privire încărcată de venin, și Venanzio răspundîndu-i de asemenea, deosebit de provocător. Eu, vîzînd că bătrînul Jorge se îndepărta, pătuns de un sentiment de respectuoasă supunere, m-am aplecat și i-am sărutat mîna. Bătrînul a primit sărutarea, și-a pus mîna pe capul meu și m-a întrebant cine eram. Cînd i-am spus numele meu chipul i s-a luminat din nou:

— Porți un nume foarte frumos, a spus. Știi cine a fost Adso din Montier-en-Der? a întrebant.

Eu, mărturisesc, nu știam. Așa că Jorge a adăugat:

— A fost autorul unei cărți mari și cumplite, *Libellus de Antichristo*, în care el a văzut lucruri care aveau să se petreacă, și n-a fost ascultat deajuns.

— Cartea a fost scrisă înaintea mileniului nostru, a spus Guglielmo și lucrurile acelea nu s-au dovedit adevărate.

— Pentru cine nu are ochi să vadă, a spus orbul. Căile lui Antichrist sînt încete și întortocheate. El sosește cînd noi n-o bănuim, și nu pentru că ar fi greșit calculul sugerat de apostoli, ci pentru că noi nu i-am desprins mesteșugul. Apoi, a caligat cu glas foarte puternic și cu fața spre sală, făcînd să răsună botele din scriptorium: Chiar acum sosește! Nu pierdeți ultimele zile rîzînd de monștrii cu pielea pătată și coada imbrîngită! Nu vă risipiți ultimele șapte zile!

## ZIUA ÎNȚII

### Vesper

În care se vizitează restul abației.

Guglielmo trage unele concluzii în legătură cu moartea lui Ademo, se vorbește cu fratele sticar despre sticlele pentru citit și despre fantome care apar celui ce vrea să citească prea mult

În momentul acela au sunat pentru vesper și călugării au început să-și părăsească mesele. Malachia ne-a dat de înțeles că noi trebuia să plecăm. El avea să rămînă, cu ajutorul său Berengario, să pună lucrurile la loc (așa s-a exprimat) să pregătească biblioteca pentru noapte. Guglielmo l-a întrebant dacă după aceea avea să închidă ușile.

— Nu există ușă care să oprească intrarea în scriptorium, din bucătărie sau din refector, nici în bibliotecă din scriptorium. Mai puternică decît orice ușă trebuie să fie interdicția Abatelui. Și călugării trebuie să se folosească și de bucătărie și de refector, pînă la completa. Atunci, ca să nu las străinii sau animalele, pentru care interdicția nu există, să intre în Edificiu, chiar eu închid portalurile de jos, care duc și la bucătărie și la refector, și de la ora aceea Edificiul rămîne izolat.

Am coborît. În vreme ce călugării se îndreptau spre cor, maestrul meu a hotărît că Dumnezeu avea să ne ierte că nu asistam la serviciul divin (Dumnezeu a avut multă ne lîrte în zilele care au urmat!) și m-a îndemnat să mă plimb puțin cu el pe platou, ca să ne obișnuim cu locul.

Am ieșit prin bucătărie, am străbătut cimitirul: erau acolo pietre de mormînt mai noi și cele care păstrau semnele timpului, povestind vieți de monahi care trăiseră în secolele trecute. Mormintele erau fără nume, iar deasupra aveau cruci de piatră.

Vremea se strica. Se pornise un vînt rece și cerul se mohorîse. Se bănuia un soare care apunea în spatele grădinilor, și începuse să se întunece la răsărit, spre care ne îndreptam, înconjurînd corul bisericii și ajungînd în partea din spatele platoului. Aici, aproape în dosul zidului de împrejmuire, în locul unde se lipsea de turnul răsăritean al Edificiului, se aflau cociile și porcarii acopereau vasul cel mare cu singele de porc. Am observat cîn spatele cociilor zidul împrejmuitor era mai scund, așa încît puteai să te apropii să privești. Dincolo de picioarele zidurilor, terenul, care cobora foarte abrupt, avea dedesubt un mal de pămînt pe care zăpada nu izbutea să ascundă cu totul. Mi-am dat seama că era vorba de depozitul de bălgor, care era aruncat din acel loc, și cobora pînă la cotitura de la care se ramifica poteca de-a lungul căreia o pornise la împlinire fugarul Brunello. Spun bălgor pentru că era vorba de un munte de materii putroase, a căror duhoare ajungea pînă la parapetul de care mă proptisem; bineînțeles că țărâni veneau să ia din partea de jos, ca să-l folosească drept îngrășămint pentru cîmp. Dar la dejecțiile animalelor și ale oamenilor se adăugau și alte gunoaie solide, tot prisoșul de materii moarte pe care abația le îndepărta din trupul ei, ca să se păstreze limpede și curată, în legătura ei cu înălțimile muntelui și cu cerul.

În grăduriile de alături, grăjduriile tocmai duceau caii la iesle. Am străbătut drumul lung pe care se întindeau, spre zid, diferitele grăjduri, și la stînga, în spatele corului, cormitorul călugării și iatrinele. Acolo unde zidul de răsărit apuca spre miazăzi, în colțul împrejmuirii, se găsea clădirea fierărilor, fierării care mai rămăse-

seră își puneau la loc sculele și stingeau focurile, ca să se ducă la slujbă. Guglielmo a pornit curios spre una dintre fierării, separată oarecum de restul atelierelor, unde un călugăr își strîngea lucrurile. Pe masa lui se afla o minunată colecție de sticle de toate culorile, de mici dimensiuni, dar sprijinite de pereți erau plăci mai mari. În fața lui era un relicvar încă nedeterminat, din care exista numai carcasa de argint, dar pe care el tocmai încerca cu precizie sticle și alte pietre, pe care le adusese cu instrumentele lui la dimensiuni de nestemate.

Astfel l-am cunoscut pe Nicola din Marimondo, maestrul sticlărilor abatei. Ne-a explicat că în partea din spatele atelierului se mai suflă încă sticla, în vreme ce în cea din față, unde se făceau fierării, se fixau sticlele cu plumburile de legătură ca să se facă vitralii. Dar, a adăugat, marea operă de artă a vitraliului, care împodobește Edificiul și biserica, fusese săvârșită cu secole în urmă. Acum se mărginea la lucruri mărunte, sau la repararea stricăciunilor provocate de timp.

— Și cu mare greutate, a adăugat, pentru că nu se mai pot găsi culorile de altădată, mai ales albastrul, pe care-l puteai admira în cor, de o calitate atât de curată, înclăt cînd soarele e sus pe cer revărsă în navă o lumină de paradis. Geamurile de la partea de apus a navei, refăcute de puțină vreme, nu sînt de aceeași calitate, și asta se vede în zilele de sîrbătoare. E zadarnic, a mai spus el, nu mai aveai înțelepciunea anticolor, s-a sfîrșit vremea uriașilor.

— Sîntem pitici, a înconjurat Guglielmo, dar pitici care stau pe umerii acelor uriași, și în nimicnicia noastră izbutim uneori să vedem mai departe decît ei la orizont.

— Spune-mi ce facem noi mai bine și ei nu știu să facă! a izbucnit Nicola. Dacă ai coborî în cripta bisericii, unde este păstrat tezaurul abatei, ai găsi relicvari de o lucrătură atât de aleasă. Încît monștrilor pe care-i fac eu acum ca vai de lume, și-a arătat spre opera lui care se afla pe masă. Își vor părea o mîmăitreală a acelor!

— Nu e scris în lege că maestrii sticlărilor trebuie să continue să facă ferestre, și avarii relicvari, dacă maestrii din trecut au știut să le facă atât de frumoase și menite să dăinuie peste veacuri. Astfel pămîntul s-a umple de relicvari, într-o epocă în care sfinții de la care să păstrezi relicve sînt atât de rari, a spus în glumă Guglielmo. Și nici ferestrele nu trebuiesc construite la infinit cu vitralii. Și în diferite alte țări am văzut opere noi făcute cu sticlă, care te fac să gîndești la o lume în care sticla să fie nu numai în slujba serviciului divin, și ci în ajutorul slăbiciunilor omenești. Aș vrea să-ți arăt o operă din zilele noastre din care mă simt onorat să stăpînesc un foarte trebuincios exemplar.

Și-a vîrît mîna în rasă și a scos de-acolo lentilele sale care l-au înmărmurit pe interlocutorul nostru.

Nicola a luat furcuța, pe care Guglielmo l-o întindea, cu mare interes.

— *Oculi de vitro cum capsula* l-a exclamat el. L-am auzit vorbindu-mi despre asta pe un anume Giordano, pe care l-am cunoscut la Pisa. Spunea că n-au trecut douăzeci de ani de cînd au fost născociti. Dar am vorbit cu el acum mai bine de douăzeci de ani.

— Cred că au fost născociti cu mult înainte, a spus Guglielmo, dar sînt greu de făcut și pentru asta au nevoie de maștri sticlări foarte pricepuți. Cer mult timp și muncă. Acum zece ani o pereche din acești vitralii *ob oculis ad legendum* au fost vinduți la Bologna cu șase soldo. Eu am primit o pereche în dar de la un mare maestru, Salvino degli Armati, acum mai bine de zece ani, și i-am păstrat cu mare grijă în tot acest timp, de parcă ar fi fost — și acum de fapt sînt — o parte din propriul meu trup.

— Nădăduiesc să mi-ai dai și mie să-ți cercetez în una din zilele acestea; mi-ar face plăcere să fac și eu unii la fel, a spus emoționat Nicola.

— Fără îndoială, s-a învoit Guglielmo, numai ia seama că grosimea sticlei trebuie să se schimbe după cum o cere ochiul cu care trebuie să se privească, și se cer încercate multe din aceste lentile pentru a le potrive pentru pacient, pînă cînd se găsește grosimea cea mai bună.

— Ce minune, spunea Nicola mai departe. Și ai să vezi că mulți au să vorbească de vrăjitorie și despre amestecul necuratului. . .

— Într-adevăr, aici poți vorbi pe drept cuvînt de magie, a înconjurat Guglielmo. Numai că sînt două forme de magie. Există o magie care este lucrarea diavolului și care urmărește prăbușirea omului prin acțiuni despre care nu este îngăduit să vorbim. Dar există și o magie care este lucrare a lui Dumnezeu, acolo unde știința Domnului lese la iveală prin știința omului, care slujește să transforme natura, și care are unul dintre scopuri pe acela de a prelungi înșăși viața omului. Și aceasta este magie sfîntă, căreia înțelepții ar trebui întodeauna să-și închine viața, nu numai pentru a descoperi lucruri noi, ci pentru a descoperi altele secrete ale naturii, pe care înțelepciunea divină le împărtășește evreilor, grecilor, altor popoare antice, ba chiar și necredincioșilor (și nu-ți mai spun cîte lucruri minunate de optică și de știință a vederii găsesc în cărțile necredincioșilor). Și pe toate aceste cunoștințe o știință creștină va trebui să pună din nou stăpînire, și s-o ia înapoi de la păgîni și de la necredincioși *tamquam ob iniustus possessoribus*.

— Dar de ce acei care dețin această știință nu o împărtășesc întregului popor al lui Dumnezeu?

— Pentru că nu tot poporul lui Dumnezeu e dornic și pregătit să primească atîtea secrete, și s-a întimplat adesea că deținătorii acestei științe să fie luați drept magi ce au legămînt cu diavolul, pîlînd cu viața lor dorința pe care o auveraseră să-și facă pe ceilalți părtași la comora lor de cunoaștere. Chiar eu, în timpul unor procese în care era bănuît cineva de-a-avea legătură cu diavolul, a trebuit să mă fereesc de a folosi aceste lentile, slujindu-mă de secretari binevoitori să-mi citească documentele de care aveam nevoie, pentru că altminteri, într-un moment cînd prezența diavolului era atât de crotopitoare, și toți îl respirau, ca să zic așa, mirosul de pucioasă, eu însumi aș fi fost socotit ca un prieten al celor judecați. Și, în sfîrșit, ne arăsea atenția Ruggiero Bacon, nu întodeauna secretele științei trebuie să se aile la îndemîna tuturor, întrucît unii ar putea să le folosească în scopuri rele. Adesea înțeleptul trebuie să facă să apară ca magie cărți care nu sînt magice, dar cu adevărat de știință bună, ca să le ferească de ochii curioșilor.

— Te temi, deci, că oamenii simpli pot folosi rău aceste secrete? a întrebat Nicola.

— În ceea ce îi privește pe oamenii simpli, mă tem numai că pot fi terorizați, fiind luați drept acele opere ale diavolului despre care prea adesea le vorbesc predicatorii. Vezi, mi s-a întimplat să cunosc medicii foarte pricepuți care distilaseră medicamente în stare să vindece nămaidecît un bolnav. Dar aceștia le dau celor simpli alifia sau fiertura lor înșoțindu-le cu vorbe sfînte și psalmindînd fraze care păreau rugăciuni. Nu pentru că aceste rugăciuni ar fi avut putere de tămăduire, ci pentru că, fiind încredințați că tămăduirea venea de la rugăciuni, cei simpli să fi înghițit flertura și să se fi uns cu alifia, și așa să se tămăduiască, fără să ia prea mult în seamă puterea adevărată a leacurilor, și apoi, pentru că suferul, foarte înfrîntat de încrederea în formula de credință, să se lase cît mai mult în voia acțiunii corporale a medicamentului. Dar adesea comorile științei trebuie ferite nu de oamenii simpli, ci chiar de alți înțelepți. Să fac azi mașini nemăpomenite de care într-o zi se va vorbi, cu care se poate călăuzi cu adevărat mersul naturii. Dar va fi vai și amar dacă ele vor cădea în mîinile unor oameni care să le întrebunțeze ca să-și mărească puterea lor pămîntească și să îndeuste pofta lor de avere.

Îmi spun că în țara cailor un înțelept a distilat o pulbere care poate produce, în atingere cu focul, o detonantă puternică și o flăcără mare, distrugând toate lucrurile pe mari întinderi de jur împrejur. Minunată lucrare, dacă ar fi folosită pentru a abate cursul râurilor, sau a sfârșii stîncă pentru a se putea curăța pămîntul. Dar dacă cineva ar folosi-o pentru a pricinui rău dușmanilor săi?

— Poate că ar fi bine așa, dacă ar fi dușmani ai poporului lui Dumnezeu, a spus Nicola cu devoțiune.

— Poate, s-a învoit Guglielmo. Dar cine e azi dușmanul poporului lui Dumnezeu? Împăratul Ludovic, sau papa Ioan?

— Oh, Doamne Dumnezeule! a spus foarte speriat Nicola. Chiar că n-ai vrea să hotărășc eu singur un lucru atât de dureros,

— Vezi, a spus Guglielmo. Uneori e bine ca anumite secrete să rămînă tainuite în discuții oculte. Secretele naturii nu se transportă în piei de capră sau de oaie. Aristotel spune în cartea secretelor că a dezvălui prea multe ascunzături ale naturii și ale artei, înseamnă a rupe un sigiliu cereșc, și că multe lucruri rele ar putea ieși din el. Ceea ce însă nu înseamnă că secretele nu trebuiesc dezvăluite, dacă se convinge să hotărășc înțelepții cînd și cum.

— Așa că e bine ca în lucruri din acestea, a spus Nicola, să nu fie toate cărțile la îndemîna oricui.

— Asta e o altă poveste, a spus Guglielmo. Se poate păcătuți din prea multă locvacitate, dar și din prea multă tăcere. Eu nu voiam să spun că trebuie ascunse izvoarele științei. Ba chiar asta mi se pare un mare rău. Voiam să spun că, ocupîndu-se de ascunzături din care poate ieși binele, fie răul, înțeleptul are dreptul și datoria să folosească un limbaj obscur, lămurit doar pentru cei de-o potrivă cu el. Călea științei este anevoioasă, și e anevoios să deosebești pe ea binele de rău. Și adesea înțelepții vremurilor noi sînt doar pitici pe umărul piticilor.

Discuția prietenească cu maestrul meu trebuie să-l fi împins pe Nicola pe calea mărturisirii. Așa că i-a făcut un semn de încredere lui Guglielmo (ca și cum i-ar fi spus: eu și cu tine ne înțelegem, pentru că vorbim despre aceleași lucruri) și a spus în legătură cu asta:

— Totuși acolo, și a arătat spre Edificiu, secretele științei sînt foarte bine apărute de opere de magie. . .

— Da? a spus Guglielmo, prefăcîndu-se indiferent. Uși zăvorâte, opreliști aspre, amenințări, îmi închipui.

— Oh, nu; mai mult!

— Ca, de exemplu, ce?

— Uite, eu nu știu cu precizie, eu mă ocup de sticle și de cărți, dar în abație umbra povești ciudate.

— Ce fel de povești?

— Ciudate. Se spune despre un călugăr care în timpul nopții voia să se aventureze în bibliotecă, în căutarea a ceva ce Malachia nu voia să-l dea, că a văzut șerpi, oameni fără cap și oameni cu două capete. Puțin a lipsit ca să nu lasă nebulă din labirint. . .

— De ce vorbești de magie și nu de apariții diabolice?

— Pentru că oricît aș fi eu doar meșter sticlă, nu sînt atît de neștiutor. Diavolul (Doamne, apără-mă!) nu ademenește un călugăr cu șerpi sau cu oameni bicefali, ci cu apariții nerușinate, ca pe călugării din pustiu. Și apoi, dacă e rău să pui mîna pe anumite cărți, de ce diavolul ar trebui să-l împiedice pe un călugăr să făptuiască răul?

— Mi se pare o bună entimemă, a admis maestrul meu.

— Și, în sfîrșit, cînd montam geamurile la spital, m-am distrat să răfoiesc cîteva din cărțile lui Severino. Era o carte de secrete, scrisă cînd de Albert cel Mare:

m-au atras niște miniaturi ciudate, și din paginile cărții am citit despre felul cum poți unge fițilul unei lămpi cu ulei, și fumul care iese din ea îți dă năluciri. Ai văzut, sau mai bine zis n-aveai cum să vezi încă, pentru că n-ai petrecut încă o noapte în abație, că în timpul orelor de întineric catul de deasupra Edificiului este luminat. Prin geamuri, în anumite locuri, străbate o lumină slabă. Mulți s-au întrebat ce-o fi, și s-a vorbit de focuri vrăjite sau despre sufletele călugărilor bibliotecari care se întorc să-și viziteze regatul lor. Mulți de aici cred în asta. Eu cred că sînt lămpi pregătite pentru năluciri. Știi, dacă iei untură de la urechea unui cîine și ungi cu ea un fițil, cine respiră fumul acelei lămpi va crede că are cap de cîine, și dacă ar fi cineva în preajma lui l-ar vedea cu cap de cîine. Și mai e și o altă unsoare care face astfel încît cei care stau în jurul lămpii se simt mari cît niște elefanți. Și cu ochii unui liliac și a două soare de pești, al căror nume nu mi-l mai amintesc, și firea unui lup, faci un fițil care arzînd te va face să vezi animalele de la care ai luat untura. Și, cu două șopîrlăci faci toate lucrurile din jur să se vadă ca de argint, iar cu untura unui șarpe negru și o bucată de giulgiu de înmormîntare, camera va părea plină de șerpi. Eu știu asta. Cineva din bibliotecă e foarte priceput. . .

— Dar n-ar putea fi sufletele bibliotecarilor răposați care să facă toate magiile astea?

— Nicola a rămas încremenit și neliniștit.

— La asta nu m-am gîndit. S-ar putea. Dumnezeu să ne păzească. E tîrziu, au și început rugăciunile de seară. La revedere.

Și s-a îndreptat spre biserică.

— Ce credeți despre tot ce a spus Nicola? I-am întrebat pe maestrul meu.

— Nu știu. În bibliotecă se petrece ceva, și nu cred să fie sufletele bibliotecarilor răposați. . .

— De ce?

— Pentru că îmi închipui că au fost atît de virtuoși, încît astăzi stau în împărăția cerurilor să-și bucure ochii privind chipul lui Dumnezeu, dacă răspunsul acesta poate să te mulțumească. Cît privește lămpile, dacă sînt, le vom vedea, iar cît despre unsoarele de care vorbește sticlăul nostru, există feluri mult mai lesnicioase de a produce năluciri, și Severino le cunoaște foarte bine, ți-ai dat seama astăzi. E neîndoișor că în abație nu se vrea să se pătrundă noaptea în bibliotecă, și că în schimb mulți au încercat și încearcă s-o facă.

— Și crima noastră are vreo legătură cu această poveste?

— Crima? Cu cît mă gîndesc mai mult, cu atît sînt mai convins că Adelmo s-a omorît.

— Și de ce?

— Îți amintești, azi-dimineață, cînd am descoperit grămada de bălegar? În timp ce urcam cotitura străjuită de turnul de răsărit, am observat în acel punct semnele lăsate de o surprătură: adică o parte din teren, mai mult sau mai puțin în locul unde se grămădise bălegarul, se prăbușise, rostogolindu-se pînă la picioarele turnului. Și iată de ce, în seara aceasta, cînd am primit de sus, bălegarul ne-a apărut puțin acoperit de zăpadă, sau abia acoperit de ultima zăpadă de ierl, nu de cea din zilele trecute. Cît privește cadavrul lui Adelmo, Abatele ne-a spus că era sfîșiat de stînci, și sub turnul de răsărit, în locul unde construcția se termină la zid, cresc pini. În schimb stîncile nu sînt decît tocmai în locul unde peretele zidului se sfîrșește, alcătuit ca un sol de treaptă, și după asta începe căderea de bălegar.

— Și atunci?

— Atunci gîndește-te dacă nu e mai. . . cum să spun? . . . dacă nu am avea mai multă bătaie de cap să admitem că Adelmo, din motive încă neafiate, fie că s-a aruncat, de voie de nevoie, de pe parapetul zidului, fie că s-a prăbușit pe stîncă și, mort

sau rănit cum o fi fost, a căzut în bălegar. Apoi povârnișul, datorită uraganului din seara aceea, a făcut să se rostogolească și bălegarul și o parte din teren și corpul bietului om sub turnul de răsărit.

— Și de ce domnia ta spune că ar fi mai mare bătaie de cap să gîndim așa?

— Dragă Adso, nu trebuie să înmulțim explicațiile și cauzele fără ca să fie o neapărată trebuință de ele. Dacă Adelmo a căzut din turnul de răsărit, trebuie să fi pătruns în bibliotecă, acolo trebuie să-l fi lovit cineva mai înainte de a se putea împotrivi, acel cineva să fi găsit chipul de a urca cu un trup neînsuflățit în spinare pînă la fereastră, să fi deschis-o și să-l fi aruncat jos pe nenorocit. Cu ipoteza mea nu ne trebuie decît Adelmo, voința lui și un povârniș. Totul se explică folosind un număr foarte mic de cauze.

— Dar de ce să se fi omorît?

— Dar de ce să fi fost omorît? În orice caz trebuie să căutăm motivele. Și că există, mi se pare neîndoiește. În Edificiu se respiră un aer de reținere, toți păstrează tăcerea despre ceva anume. Deocamdată n-am adunat decît unele înșinuări, destul de nesigure, de fapt, asupra unei anume legături ciudate dintre Adelmo și Berengario. Asta înșamnă că vom ține ochii pe ajutorul de bibliotecar.

În timp ce vorbea astfel, slujba de vespă se terminase. Servitorii s-au întors la îndatoririle lor înainte de a se duce la cină, călugării s-au îndreptat spre refector. Cerul se întunecase acum și începea să ningă. O zăpadă ușoară, cu fulgi mici și moi, care avea să continue, cred, mare parte din noapte, deoarece în dimineața următoare tot platoul avea să fie acoperit de o pătură imaculată, cum voi spune.

În românește de FLORIN CHIRÎTESCU

UMBERTO ECO

Marginalii și glosse la

## NUMELE ROZEI

*Rosa que al prado encarnada,  
te ostentas presuntuosa  
de grana y carmin boñada:  
cámpa lozana y gustosa;  
pero no, que siendo hermosa  
también serás desdichada.*

Sora Juana Inés de la Cruz

### Titlul și sensul

De cînd am scris *Numele rozei* primesc multe scrisori de la cititori, care mă întreabă ce semnificație are hexametru latin din finalul cărții, și de ce acest hexametru a dat naștere titlului. Le răspund că este vorba de un vers din *De contemptu mundi* al lui Bernardo Morlacense, un benedictin din secolul al XII-lea, care face variațiuni pe tema lui *ubi sunt* (din care, mai tîrziu, *acel mais où sont les neiges d'antan*, al lui Villon), numai că Bernardo adaugă toposului curent (mai marii de odinioară, orașele faimoase, prințele frumoase, totul se destramă în neant) ideea că din toate aceste lucruri duse ne rămîn simple nume. Îmi amintesc că Abélard se servea de exemplul amintitului *nulla rosa est* ca să demonstreze că limbajul poate vorbi atît despre lucruri dispărute cît și despre cele inexistente. După toate acestea îl las pe cititor să tragă singur concluziile.

Un povestitor nu trebuie să furnizeze interpretări despre propria sa operă, altfel n-ar mai fi scris un roman, care este o mașină de produs interpretări. Dar unul dintre principalele obstacole în calea realizării acestei virtuose propuneri este tocmai faptul că un roman trebuie să aibă un titlu.

Un titlu este deja, din nefericire, o cheie interpretativă. Nu putem eluda sugestiile suscitade de *Rosu și negru* și de *Război și pace*. Titlurile cele mai respectuoase față de cititor sînt cele care se reduc la numele eroului eponim, ca: *David Copperfield*, sau *Robinson Crusoe*, dar și trimiterea la eponim poate constitui o imixtiune din partea autorului. *Père Goriot* (*Mos Goriot*) concentrează atenția cititorului asupra bătrînului tată, în timp ce romanul este și epopeea lui Rastignac sau a lui Vautrin, alias Collin. Poate că ar trebui să fie cineva în chip cîștit necîștit precum Dumas, întrucît este evident că *Cei trei mușchetari* este de fapt povestea celui

de-al patrulea. Dar este un lux rar, și poate că autorul și-l poate îngădui numai din greșală.

Romanul meu avea un alt titlu, de lucru, care era *Abbazia del delitto* (*Abazia crimei*). L-am înălțat pentru că fixează atenția cititorului numai asupra intrigii politiste, și putea, ilicit, să-i determine pe nefericiții cumpărători, care vinează întâmplări pline de acțiune, să se arunce asupra unei cărți care i-ar fi dezamăgit. Visul meu era să numesc cartea *Adso da Melk*. Titlu foarte neutru, pentru că Adso era în același timp și vocea care povestește. Dar la noi editorilor nu le plac numele proprii, pină și *Fermo* și *Lucia* a fost refăcut și, dealtfel, există puține exemple, ca *Leomonio Boreo*, *Rubé* sau *Mettello*. . . Foarte puține, față de legiunile verșoarelor Bette, de Barry Lyndon, de Armance și de Tom Jones care populează elite literaturii.

Ideea cu *Numele rozei* mi-a venit aproape din întâmplare, și mi-a plăcut pentru că trandafirul este o reprezentare simbolică atât de densă în semnificații încât nu l-a mai rămas nici una; trandafirul mistic, și trandafirul ca-trăit ce trăiește trandafirii, războiul celor două. . . roze, un trandafir și un trandafir, sectanții *rosacoro* (din secolul al XV-lea — nota tr.), mulțimesc pentru minunații trandafiri, «*rosa fresca aulentesima*» («trandafir proaspăt parfumat» (contrastul de dragoste al lui Cielo d'Alcamo — nota tr.). Cititorul, din această cauză, era complet dezorientat, nu putea să aleagă nici o interpretare; și chiar dacă ar fi surprins posibile interpretări nominaliste ale versului final, ar fi ajuns tocmai la sfârșitul cărții, după ce ar mai fi găsit cine știe câte alte soluții. Un titlu trebuie să imbine ideile, nu să le separe.

Nimic nu-l consolează mai mult pe un autor de romane decât descoperirea unor interpretări la care el și nu se fi gândit, și pe care cititorii i le sugerează. Când scriam cărți de teorie, atitudinea mea față de recenzent era de tip judiciar: au înțeles sau nu ceea ce voiam să spun? La roman și cu totul altfel. Nu spun că autorul nu poate descoperi o interpretare care să i se pară aberantă, dar ar trebui să tacă; în orice caz alții să se gândească la asta și să o conteste, cu textul în mână. De altfel majoritatea interpretărilor te fac să descoperi efecte ale sensului la care nu te-ai gândit. Dar ce vrea să zică faptul că nu m-am gândit la ele?

O cercetătoare franceză, Mireille Calle Gruber a descoperit paragrafe subtile care unesc pe *i simplici* (în sensul de săraci), cu *simplici* în sensul de plante medicinale, și apoi își dă seama că vorbesc de «iarba rea» a ereziei. Aș putea să-i răspund că termenul de *simplici* circula, în amândouă cazurile, în literatura epocii, ca și expresia «iarba rea» («*mala pianta*»). Pe de altă parte, cunoașteam bine exemplul lui Greimas referitor la dubla izotopie care la naștere cînd îl definim pe vînzătorul de plante ca «prietan al celor săraci». Știam sau nu că fac un joc de paragrafe? Nu mai are nici o importanță s-o spun acum, textul există și produce propriile sale efecte de sens.

Citind recenziile la roman, simțeam un fior de satisfacție cînd găseam un critic (și primul au fost Ginevra Bompiani și Lars Gustafsson) care cita o replică pe care Guglielmo o rostea la sfârșitul procesului incheiat (p. 388 din ediția italiană). «Ce vă terorizează mai mult la puritate?», întreabă Adso și Guglielmo răspunde: «Graba.» Îmi plăceau mult și mai îmi plăc încă aceste două rînduri. Dar mai tîrziu, un cititor mi-a atras atenția că, la pagina următoare, Bernardo Gul, amenințîndu-l pe chelar cu tortura, spune: «Justiția nu e minată de grabă, așa cum credeau pseudoapostolii, și cea a lui Dumnezeu are secole la dispoziție». Și cititorul, pe drept cuvînt, m-a întrebat ce fel de raport am vrut să instalez între graba de care se teme Guglielmo și absența grabei elogiată de Bernardo. În acel moment mi-am dat seama că se întâmplase ceva care mă neliniște. Schimbul de replici dintre Adso și Guglielmo nu era în manuscris. Dialogul acela scurt l-am adăugat la

corectura în tipar: din motive de armonizare (*concinnitas*), aveam nevoie să mai inserez cîteva silabe, înainte de a-i reda cuvîntul lui Bernardo. Și, firesc, în timp ce îl făceam pe Guglielmo să urască graba (și cu multă convingere, din această cauză mi-a plăcut mai apoi atât de mult replica), uitasem de tot că, puțin mai înainte, Bernardo vorbea despre grabă. Dacă recitiți replica lui Bernardo, lăsînd-o la o parte pe cea a lui Guglielmo, nu e altceva decît un fel de a spune, e un lucru pe care ne-am aștepta să-l afirmem un judecător, e o frază făcută să spună la fel de mult ca: «Justiția e egală pentru toți». Opușă, vai, grabei despre care vorbește Guglielmo, graba de care vorbește Bernardo dă naștere, după cum și e firesc, unui efect de sens, și cititorul are dreptate să se întrebe dacă aceștia spun același lucru, sau dacă una față de grabă, exprimată de Guglielmo, nu este ușor diferită de una față de grabă exprimată de Bernardo. Prezența textului înaintea noastră dă naștere propriilor sale efecte. Fie că vreau fie că nu, acum ne aflăm în fața unei întrebări, a unei provocări ambigue, și chiar mie mi vine greu să interpretez opoziția, deși înțeleg că în ea se ascunde un sens (poate mai multe).

Autorul s-ar cuveni să moară după ce a terminat de scris. Ca să nu tulbure drumul textului.

Autorul nu trebuie să interpreteze. Dar poate povesti de ce și cum a scris. Așa numitele texte de poetică nu ajută întotdeauna la înțelegerea operei care le-a inspirat, ajutîndu-ne în schimb să înțelegem cum este rezolvată o problemă tehnică: producerea unei opere.

Poe în a sa *Filosofia a compoziției* povesteste cu a scris *Corbul*. Nu ne spune cum trebuie să-l citim, ci care sînt problemele pe care și le-a pus ca să realizeze un efect poetic. Și aș defini efectul poetic drept capacitatea pe care un text o oferă de a genera lecturi diverse, fără a se epuiza niciodată în întregime.

Cine scrie (cine pictează, sau sculptează, sau compune muzică) știe întotdeauna ce anume face și care este prețul. Știe că trebuie să rezolve o problemă. S-ar putea ca datele de pornire să fie obscure, pulsatile, obsesive, nu altceva decît o dorință sau o amintire. Dar, după aceea, problema se rezolvă la masa de scris, întrebînd materia pe care o frămîntă — materie care se înfățișează cu propriile ei legi naturale, dar în același timp aduce cu ea amintirea culturii din care e plină (ecoul intertextualității).

Cînd autorul ne spune că a lucrat în *raptus-ul* inspirației, minte. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*.

Nu-mi amintesc despre care faimoasă poezie a sa, Lamartine a spus că a conceput-o dintr-o dată, într-o noapte de furtună, într-o pădure. După ce a murit au fost găsite manuscrisele cu numărăte stersături și variante, și s-a descoperit că aceasta era poate poezia cea mai «lucrată» din toată literatura franceză.

Cînd scriitorul (sau artistul în general) spune că a lucrat fără să se gîndească la regulile procesului, vrea să spună, doar, că lucra fără să știe că cunoaște regula. Un colt vorbește foarte bine limba maternă, însă n-ar ști să-l scrie gramatică. Dar gramaticianul nu este singurul care cunoaște regulile limbii, pentru că pe acestea le cunoaște foarte bine și copilul, fără s-o știe: gramatician e numai acela care știe pentru ce și cum cunoaște limba copilului.

Să povestesc cum al scris, nu înseamnă să dovedești că ai scris «bine». Poe spune că «a unea este efectul operei și alta cunoașterea procesului». Cînd Kandinsky sau Klee ne povestesc cum pictează, nu ne spun dacă unul din ei e mai bun decît celălalt. Dacă Michelangelo ne spune că a sculpta înseamnă să desprind din prisoal ei figura ce zace, dinainte înscrisă în piatră, nu ne spune dacă Pietă din Vatican este mai bună decît Pietă de la Rondanini. Uneori paginile cele mai luminoase despre procesele artistice au fost scrise de artiști minori, care realizează

efecte modeste, dar ştiu să reflecteze bine asupra propriilor lor procese: Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...

## Evident, Evul Mediu

Am scris un roman pentru că mi-a venit pofta să-l scriu. Cred că este un motiv suficient pentru ca să începi să povesteşti. Omul, prin natura sa, este un animal fabulator. Am început să scriu în martie '78, mină de o idee fecundă. Aveam chef să otrăvesc un călugăr. Cred că un roman poate lua naştere dintr-o idee de acest gen, restul nu este decît conţinutul care se adaugă pe măsură ce înaintezi. Ideea trebuie să fi fost mai veche. Mai tîrziu am găsit un caiet datat 1975 în care făcusem o listă cu călugării dintr-o mănăstire neprecizată. Nimic altceva. La început am citit *Traité des poisons* de Orfila, pe care îl cumpărasem cu douăzeci de ani în urmă de la un *bookiniste* de pe cheirurile Senei din pură fidelitate *huymaniană* (*Lă-bas*). Şi pentru că nici una dintre acele otrăviri nu mă satisfăcea, l-am rugat pe un prieten biolog să-mi recomande o doctoare care să aibă anumite proprietăţi (şi poată fi absorbită prin piele, manipulînd ceva). Am distrus imediat scrisoarea prin care acesta îmi răspundea că nu cunoaşte o otrăvă de acest fel, era vorba de documente care, citite în alt context, puteau duce la spînzurătoare.

La început călugării mei trebuiau să trăiască într-o mănăstire din zilele noastre (mă gîndeam la un călugăr investigator care citeşte «Manifestul»). Dar cum o mănăstire, sau o abateie trăieşte încă din multe amintiri medievale, am început să scotocesc prin arhivele mele de medievalist în hibernare (o carte despre estetica medievală în 1956, alte o sută de pagini despre temă în 1969, cîteva eseuri apoi, reveniri la tradiţia medievală în 1962 pentru lucrarea mea despre Joyce, şi apoi în 1972 lungul studiu despre Apocalips şi miniaturile la comentariul lui Beatus de Lieban: deci Evul Mediu mă preocupa în permanenţă). Mi-a căzut în mină un material imens (fişe, fotocopii, caiete) acumulate din 1952, şi destinat altor scopuri, nu tocmai precise: pentru o istorie a monştrilor, sau pentru o analiză a enciclopediilor medievale, sau pentru o teorie a argumentării... La un moment dat mi-am spus că, de vreme ce Evul Mediu este vîsta mea, imaginărilor cotidiane, ar merita, oricum, să scriu un roman în care totul să se petreacă de-a dreptul în Evul Mediu. Aşa cum am mai spus în unele interviuri, prezentul îl cunosc numai prin mijlocirea ecranului de televizor, în timp ce Evul Mediu îl cunosc nemijlocit. La ţară, cînd aprindeam focurile în poiană, soţia mă acuza că nu ştiu să mă uit la scînteile care se înaltau printre copaci şi pluteau pe deasupra limbilor de foc. După ce a citit capitolul despre incendii a spus: «Dar asta înseamnă că priveai scînteile!» Am răspuns: «Nu, dar ştiam cum le-ar fi privit un călugăr medieval».

Acum zece ani, expediind o scrisoare, a autorului către editor, împreună cu comentariul meu la comentariul Apocalipsului de Beatus de Lieban (pentru Franco Maria Ricci), mărturisise: «Orice aş face, m-am născut ca să cercetez străbînd pături simbolice, locuite de unicorni şi grifoni, şi comparînd structurile piramidale şi pîrate ale catedralelor cu virfurile de o malitioasă exegetică ascunsă în formulele tetragonale din *Summulae*, hoinărind între Vico degli Strami şi naosurile cisterciene, întredîndu-mă cordial cu călugări clunyacensi instruiţi şi pompoşi, ţinut sub observaţie de un Aquinat dolofan şi raţionalist, tentat de Honorius Augustodunensis, de geografii lui fanteziste, în care pe vremuri se explica *quare in pueritia coitus non contingat*, cum să ajungi pînă la Insula Pierdută şi cum să capturezi un vasilisc înarmat numai cu o oglinjoară de buzunar şi cu o neabătută credinţă în Bestiar».

Înclinaţia aceasta şi pasiunea aceasta nu m-au părăsit niciodată, chiar dacă mai

tîrziu, din motive morale şi materiale (să fii medievalist implică adesea o bogăţie însemnată şi posibilitatea de a trece prin biblioteci îndepărtate, microfilmînd manuscrise intruivabile) am bătut alte drumuri. Astfel Evul Mediu a rămas, dacă nu *mese-ria mea*, *hobby-ul* meu — şi tentaţia constantă — şi îl văd în toate, transpirînd în lucrurile de care mă ocup, care nu par medievale şi totuşi sînt.

Vacanţe tănuite sub naosurile din Autun, unde abatele Grivot scrie, azi, manuale despre Diavol, cu legături impregnate de pucioasă, extazuri cîmpeneşti la Moissac şi la Conques, orbit de Bătrîni Apocalipsului sau de diavolii care viră în căldări clocotite sufletele damnatte; şi, în acelaşi timp, lecturi regeneratoare din călugărul luminător al Venerabilului Beda, bucurii raţionaliste cerute lui Occam, pentru a înţelege mai bine misterele Semnului acolo unde Saussure este încă obscur. Şi aşa mai departe, cu neîntrerupte nostalgii după *Peregrinatio Sancti Brendani*, după controlul gîndirii noastre împlinit cu ajutorul Evangheliarului de la Kells, după Borges reconsiderat prin *kenningars-urile* celtice, după raporturile dintre putere şi mase convinse de ea verificate în jurnalele Episcopului Suger... »

## Masca

De fapt nu am hotărît doar să povestesc despre Evul Mediu. Am hotărît să povestesc în Evul Mediu, şi prin gura unui cronicar de epocă. Eram un povestitor debutant şi pînă acum la povestitorii m-am uitat de pe cealaltă parte a baricadelor. Mă ruşinam să povestesc. Mă simţeam ca un critic teatral care pe neaşteptate se expune luminilor rampei şi se vede privit de către cei cărora pînă atunci le fusese complice în stal.

Poţi spune «Era o dimineaţă frumoasă de la sfîrşitul lui noiembrie» fără ca să te simţi Snoopy? Dar dacă aveam să-l pun pe Snoopy să spună asta? Dacă deci «era o dimineaţă frumoasă...» ar fi spus cîeva care era îndreptăţit s-o spună, pentru că aşa se obişnuia în vremea lui? O mască, lăci de ce aveam nevoie.

Am început să citesc sau să rectesc cronicarilor medievali, pentru ca să le asimilez ritmul şi candoarea. Ei aveau să vorbească în numele meu, şi eu eram în afara de orice bănuială. În afara bănuieiilor, dar nu şi a ecourilor intertextualităţii. Am redescoperit astfel ceea ce scriitorii au ştiut întotdeauna (şi ceea ce ne-au spus de atîtea ori): cărtile vorbesc mereu despre alte cărţi şi orice întîmplare povesteşte o întîmplare deja povestită. O stia Homer, o stia Ariosto, ca să nu mai vorbim de Rabelais, sau de Cervantes. Din această cauză povestea mea nu putea să înceapă decît cu manuscrisul regăsit, şi chiar acest fapt ar fi fost un citat (fîrteşte). Astfel am scris imediat introducerea, aşezînd povestirea la al patrulea nivel de comunicare, înlăuntrul a trei naraţiuni: eu spun, că Vallet spunea, că Mabillon spusese, că Adso a spus... »

Eram eliberat acum de orice spaimă. Şi în acest moment am încetat să scriu, timp de un an. Am încetat pentru că am descoperit un alt lucru pe care îl ştiam (pe care totuşi îl ştiau), dar pe care l-am înţeles mai bine lucrînd.

Am descoperit deci că un roman nu are nici o legătură, în primă instanţă, cu cuvintele. Scrierea unui roman e o întîmplare cosmologică, ca aceea povestită de Geneză (trebuie totuşi să îţi alegi modele, cum spunea Woody Allen).

## Romanul ca fapt cosmologic

Înţeleg că pentru a povesti trebuie înainte de toate să construieşti o lume, pe ciţ posibil mobilată pînă la ultimele amănunte. Dacă aş construi un rîu, două maluri şi pe malul stîng aş aşeza un pescar, şi dacă acestui pescar i-aş atribui un caracter

irascibil și cazier judiciar, aş putea să încep să scriu, tălmăcind în cuvinte, ceea ce nu poate să nu se întâmple. Ce face un pescar? Pescuieşte (şi iată o secvenţă de gesturi mai mult sau mai puţin inevitabilă). Şi după aceea ce se întâmplă? Sau se prind peşti sau nu. Dacă sînt peşti, pescarul îi pescuieşte şi apoi se duce acasă foarte mulţumit. Sfîrşitul povestirii. Dacă nu sînt, fiindcă e irascibil, poate se va enfla. Poate o să rupă undiţa. Nu e mult, dar e deja o schiţă. Dar există un proverb indian care spune « aşază-te pe malul apei şi aşteaptă, cadavruul duşmanului tău nu va înfrizăia să treacă ». Şi dacă pe firul apei o să treacă un cadavru — dat fiind că posibilitatea e creată în aria intertextuală a fluvului? Să nu uităm că pescarul meu are un cazier încărcat. O să vrea să-şi asume riscul de a intra într-o încurcătură? Ce-o să facă? O să fugă, o să se prefacă, poate, că nu a văzut cadavruul? O să se simtă vinovat, pentru că la urma urmei cadavruul e cel al omului pe care-l ura? Irascibil cum e, se va enfla pentru că nu a putut să săvîrşască el răzbumarea rivăltă? Vedeti, a fost deajuns să mobilăţi cu puţin propria lume, şi începutul unei povestiri e gata. E gata şi începutul unui stil, pentru că un pescar care pescuieşte ar trebui să-şi impună un ritm narativ lent, fluvial, armonizat cu aşteptarea lui care trebuie să fie răbdătoare, dar şi cu izbucnirile furiei sale neastăpînite. Problema este de a construi lumea, cuvintele vor veni aproape de la sine. *Rem tene, verba sequuntur*. Invers, cred, de ceea ce se întâmplă cu poezia: *verba tene, res sequuntur*.

Primul an de lucru la roman a fost dedicat construirii lumii. Lungi registre cu toate cărţile care se puteau găsi într-o bibliotecă medievală. Liste cu nume şi fişe cu starea civilă pentru multe personaje, dintre care, mai tîrziu, multe au fost excluse din povestire. E cazul să spun că trebuia să ştiu şi cine erau ceilalţi călugări care nu apar în carte; şi pe care cititorul nu era necesar să-şi cunoască, dar pe care trebuia să-i cunosc eu. Cine a spus că proza trebuie să concureze cu Oficiul stărilor civile? Dar poate că trebuie să concureze şi cu serviciul de urbanistică al primăriei. Şi de aici lungi investigaţii arhitectonice, după fotografii şi planuri din enciclopedia arhitecturii, ca să stabilesc planul de construcţie al abaţei, distanţele, pînă şi numărul treptelor unei scări în spirală. Odată Marco Ferreri mi-a spus că dialogurile mele sînt cinematografice pentru că durează cît trebuie. Prin forţa împrejurărilor, cînd două dintre personaje mele vorbeau în vreme ce se deplasau de la refector în curtea interioară a mănăstirii scriam cu planul sub ochi, şi după ce au ajuns, au încetat să mai vorbească.

Trebuie să-ţi crezezi constrîngerii ca să poţi inventa în libertate. În poezie, constrîngerea poate să fie creată de picior, de vers, de rimă, de ceea ce contemporanii au numit respiraţie după ureche. . . În naraţiune constrîngerea e dată de lumea pe care se sprijină. Şi acest lucru nu are nici o legătură cu realismul (chiar dacă explică pînă şi realismul). Se poate construi o lume în întregime ireală în care măgari zboară şi prinţesele sînt înviate printr-un sărut: dar trebuie ca lumea aceasta, perfect posibilă şi ireală, să existe, conform unor structuri definite de la plecare (trebuie să se ştie dacă e o lume în care o prinţesă poate fi readusă la viaţă numai prin sărutul unui prinţ, sau şi prin cel al unei vrăjitoare, sau dacă sărutul unei prinţese poate transforma în prinţ numai broaştele rîfoase sau, să zicem pe armadii înamurii din America de Sud, ca un arici — nota tr.)

Din lumea mea făcea parte şi Istoria, şi iată de ce am citit şi am redit atât de multe cronici medievale, şi citindu-le mi-am dat seama că trebuiau să facă parte din roman şi lucruri care la început nici nu mi-au trecut prin minte, ca luptele pentru practica sărăciei, sau inchiiziţia împotriva fraţilor franciscani.

De exemplu: de ce în cartea mea există *il fraticelli* [călugăraşi — nota tr.] trecentişti? Dacă trebuia să scriu o poveste medievală, trebuia să-o fac să se desfaşoare

în secolul al XIII-lea sau al XII-lea, pentru că le cunoaştem mai bine decît secolul al XIV-lea. Dar aveam nevoie de un investigator, dacă se putea englez (citat înertextual), care să fie dotat cu un puternic simţ de observaţie şi cu o sensibilitate deosebită pentru interpretarea indiciilor. Aceste calităţi nu se aflau decît în mediul franciscan, şi după Roger Bacon; ceva mai mult, o teorie dezvoltată a semnelor o găsim numai odată cu oceanistii, [discipoli lui Occam — nota tr.] sau, mai corect, a existat şi înainte, dar mai înainte interpretarea semnelor fie că era de tip simbolic, fie că tîndea să vadă în semne ideile şi universalele. Numai între Bacon şi Occam semnele sînt folosite pentru a trimite la cunoaşterea particularului. Deci povestirea trebuia să o localizez în secolul al XIV-lea, deşi aceasta mă irita mult, pentru că mă mişcam mai anevoie în acest secol. Din acest moment a fost nevoie de noi lecturi, şi am făcut descoperirea că un franciscan din secolul al XIV-lea, un prieten englez, nu putea să ignore disputa despre « sărăcie », mai ales dacă era chiar sau discipol, sau cunoscător al lui Occam. (Pe scurt, la început hotărîm ca investigatorul să fie Occam însuşi, dar apoi am renunţat, pentru că omeneşte vorbind Venerabilul Inceptor îmi este antipatic.)

Dar de ce totul se petrece în 1327, la sfîrşitul lui noiembrie? Pentru că în decembrie Michele da Cesena se afla deja la Avignon (şi iată ce înseamnă să mobilizezi o lume dintr-un roman istoric: unele elemente, ca numărul treptelor, depind de ce hotărăşte autorul, altele, ca mişcările lui Michele, depind de lumea reală, care în mod întîmplător, în acest fel de romane, coincide cu posibila lume a povestirii).

Dar în noiembrie era prea devreme. De fapt mai aveam nevoie să tai un porc. De ce? Dar e simplu: ca să pot viri un cadavru cu capul în jos într-un hîrdău cu sînge. Şi de unde această nevoie? Pentru că a doua trimbă a Apocalipsului zice că. . . Nu puteam schimba în nici un caz Apocalipsul, făcea parte din lume. Bine, se mai întâmplă ca (m-am informat) porcii să fie tăiaţi numai cînd e frig, şi în noiembrie putea să fie prea devreme. Nu şi dacă aş fi pus abaţia la munte, în aşa fel încît să fie zăpadă. Altfel povestea mea ar fi putut să se desfaşoare la cîmpie, la Pomposa, sau la Conques.

Lumea construită va fi cea care ne va spune apoi cum trebuie să înalţăm povestirea. Toată lumea mă treabă de ce Jorge al meu îl evocă, prin nume, pe Borges şi de ce Borges este atât de rău. Dar eu nu ştiu de ce. Voiam un orb ca paznic al unei biblioteci (ceea ce mi se părea că este o idee bună pentru o povestire) şi bibliotecă plus orb nu pot da decît Borges, şi pentru că datorile se plătesc. Şi apoi Apocalipsul, prin comentarii şi miniaturi spaniole, influenţează întreg Evul Mediu. Dar cînd l-am pus pe Jorge în bibliotecă, nu ştiam că el va fi asasinul. Ca să spun aşa, el a făcut totul de unul singur. Şi să nu se creadă că aceasta este o poziţie « idealistă », ca a cuiva care ar spune că personajele au o viaţă a lor, iar autorul, în tranşă, le pune să acţioneze în funcţie de ce îl sugerează idee. Prostii de care trebuie să te fereşti la maturitate. De fapt personajele sînt constrînse să acţioneze conform legilor lumii în care trăiesc. Într-adevăr, povestitorul este prizonierul propriilor premise.

O altă poveste frumoasă a fost cea a labirintului. Toate labirinturile pe care le cunoaştem, şi aveam în mînă frumosul studiu al lui Santacangeli, erau labirinturi descoperite. Puteau să fie destul de complicate şi pline de circumvoluţiuni. Dar eu aveam nevoie de un labirint închis (aş mai văzut vreedă o bibliotecă cu tavan deschis, iar dacă labirintul era prea complicat, cu multe coridoare şi săli interioare, n-ar fi avut o aerisire suficientă. Şi o bună aerisire era necesară pentru ca să alimenteze incontinentul (desigur, lucrul acesta, că la sfîrşit Edificiul trebuia să ardă într-o foarte limpede, dar şi asta din motive cosmologico-istorice: în Evul Mediu catedralele şi mănăstirile ardeau ca nişte chibrituri, şi să-şi imaginezi o istorie medie-

vală fără incendiu e ca și cum ai face un film de război în Pacific fără un avion de vinătoare care se prăbușește în flăcări). Și iată că am lucrat timp de două sau trei luni la construirea unui labirint adevătat, la viața sfârșit a trebuit să-i adaug guri de aerisire, pentru că alfel tot ar fi avut prea puțin aer.

## Cine vorbește

Aveam multe probleme. Voiam un loc închis, un univers concentraționar, și pentru ca să-l închid mai bine era oportunitate să introduc, în afara de unitatea de loc, și unitatea de timp (dat fiind că unitatea de acțiune era îndoielnică). Deci, o abate benedictină, cu o viață punctată de orele canonice (poate că modelul inconștient era *Ulysses*, pentru structura de fier a orarului de zi; dar era și *Muntele Vrajit*, din cauza locului stîncos și sanatorial în care aveau să de desfășoare multe conversații).

Conversațiile îmi ridicau multe probleme, dar pe acestea le-am rezolvat mai târziu, scriind. Există o tematică, puțin tratată în teoria prozei, și care este aceea a *turn oncidieries*, adică a artificilor prin care povestitorul dă cuvîntul diferitelor personaje. Să se noteze care sînt diferențele dintre aceste cinci dialoguri:

1. — Ce mai faci?  
— Bine, dar tu?
2. — Ce mai faci? zise Giovanni.  
— Bine, dar tu? zise Pietro.
3. — Ia spune, zise Giovanni, — ce mai faci?  
— Și Pietro, iute: — Bine, dar tu?
4. — Ce mai faci? se interesează Giovanni cu bunăvoință.  
— Bine, dar tu? I-a răspuns Pietro, batjocoritor.
5. — Zise Giovanni — Ce mai faci?  
— Bine, răspunde Pietro, cu voce încolărită. Apoi, cu un zîmbet nedefinit:  
— Dar tu?

În afara de primele două cazuri, în celelalte observăm ceea ce numim «instanța enunțului». Autorul intervine cu un comentariu personal ca să sugereze sensul pe care cuvintele celor doi și-l pot asuma. Dar o asemenea intenție este chiar absentă din soluțiile aparent aseptice din primele două cazuri? Și cititorul este mai liber în cele două cazuri aseptice, în care ar putea să suporte o încălcare emoțională fără să-și dea seama (și ne gândim la aparenta neutralitate a dialogului hemingwayan?), sau este mai liber în celelalte trei cazuri, în care cel puțin ține de fel de joc face autorul?

E o problemă de stil, e o problemă ideologică, e o problemă de «poezie», la fel ca alegerea unei rime interioare sau a unei asonante, sau introducerea unei paragrafe. Trebuie găsită o anumită coerență. Poate în cazul meu era mai simplu, pentru că toate dialogurile sînt redacte de Adso, și e mai mult decît evident că Adso își impune punctul său de vedere întregii narațiuni.

Dialogurile mi-au mai pus și altă problemă. Cît de medievale puteau să fie ele? Cu alte cuvinte, îmi dădeam seama că în timp ce scriam, cartea căpăta o structură de melodramă bufă, cu lungi recitative și arii ample. Ariile (de exemplu descrierea portalului) se potriveau cu marea retorică a evului mediu, și aici modelele nu-mi lipseau. Dar dialogurile? La un moment dat mi se făcuse teamă că dialogurile erau din Agatha Christie, în timp ce ariile erau din Sugar sau din San Bernardo. M-am apucat să recitesc romanele medievale, vreau să spun epopea cavalerască, și mi-am dat seama că, în ciuda citoriva mici libertăți pe care mi le îngăduisem, respectam totuși o uzanță narativă și poetică, uzanță care nu era străină Evului Mediu. Dar

problema m-a perpelit îndelung, și nu sînt sigur că am rezolvat aceste schimbări de registru, dintre arie și recitativ.

Altă problemă: aranjamentul vocilor sau al nivelelor narative. Știam că povestesc (eu) o întîmplare cu cuvintele altuia, și dacă am precizat în prefață că vorbele acestuia fuseseră filtrate la cel puțin două nivele narative, acela al lui Mabillon și cel al abatelui Vallet, chiar dacă se putea presupune că acestia lucraseră numai ca filologi al unui text necercetat (dar cine crede asta?). Totuși problema se repunea în interiorul narațiunii povestită la prima persoană de Adso. Adso povestește la optzeci de ani ceea ce a văzut la optzeceze. Cine vorbește? Adso cel de optzeceze ani, sau cel de optzeci? Amîndoi, firește, și voit anume. Jorul consta în punerea permanentă în scenă a lui Adso bătrîn care reflectă la ceea ce își amînteste că a văzut sau a simțit Adso tînr. Modelul (dar nu m-am apucat să recitesc cartea, îmi erau deajuns amintiri îndepărtate) era Serenus Zeitblum din *Doctor Faustus*. Acest dublu joc enunțativ m-a fascinat și pasionat foarte mult. Și pentru că, revenind la ceea ce spuneam despre mame, duplicîndu-l pe Adso, duplicăm încă o dată seria intervalelor, ecranelor, așezate între mine ca personalitate biografică, sau ca autor povestitor, eu povestitor, și personajele povestite, inclusiv vocea narativă. Mă simteam tot mai protejat, și întreaga experiență mi-a amîntit (aș vrea să spun în mod carnal și cu un evident gust de *madeleine* îmbibată în ceal de tei) de anumite jocuri din copilărie, de sub pled, cînd mă simteam într-un submarin, și de aici lansam mesaje către sora mea, de sub pledul din celălalt pătut, amîndoi izolați de lumea exterioară, și în întregime liberi să inventăm lungi curse pe fundul unor mări liniștite.

Adso a fost foarte important pentru mine. Încă de la început voiam să povestesc toată întîmplarea (cu misterele, cu evenimentele politice, cu ambiguitățile ei) cu vocea cuiva care trece prin evenimente, le înregistrează pe toate cu fidelitatea fotografică a unui adolescent, dar nu le înțelege (și nu le va înțelege în întregime nici la bătrînețe, într-atît încît mai țirzu va alege faza în neantul divin, care nu era ceea ce învățase de la maestrul său). Să fac să se înțeleagă totul prin cuvintele cuiva care nu înțelege nimic.

Cînd criticile, îmi dau seama că acesta este unul dintre aspectele romanului care a impresionat mai puțin pe cititorii culti, sau, cel puțin, așa spune că nimeni nu l-a relevat, sau aproape nimeni. Dar mă întreb acum dacă acesta nu a fost unul dintre elementele care au făcut romanul lizibil și pentru cititorii nesofisticați. S-au identificat cu candoarea povestitorului și s-au simțit justificați, și atunci cînd nu înțelegeau totul. Le-am restituit teama față de sex, de limbile străine, de dificultățile gândirii, de misterele vieții politice. . . Acestea sînt lucruri pe care le înțeleg acum, *opres coup*, dar poate că atunci îi transmiteam lui Adso multe din temerile mele de adolescent, chiar în palpitările sale de îndrăgostit (dar întodeuna cu garanția că pot accepta printr-o persoană interpusă: într-adevăr Adso își trăiește chinurile sale de dragoste numai prin cuvintele cu care doctorii bisericii vorbeau despre dragoste). Arta este fuga de emoția personală, am învățat acest lucru atât de la Joyce, cît și de la Eliot.

Lupta împotriva emoției a fost foarte dură. Scrisesem o frumoasă rugăciune, concepută după elogii Naturii de Alano di Lilla, pe care s-o rostească Guglielmo într-un moment de emoție. După aceea am înțeles că o să ne emoționăm amîndoi, eu ca autor și el ca personaj. Eu, ca autor, nu trebuia, din motive de poetică. El, ca personaj, nu putea pentru că era făcut dintr-un alt altuar, iar emoțiile lui erau toate mentale, sau înăbușite. Astfel am eliminat această pagină. După ce a citit cartea, o prietenă mi-a spus: «Singura mea obiecție este că Guglielmo nu a avut niciodată o pornire de milă». I-am povestit aceasta unui alt prieten, care mi-a răs-

puns: « E drept, acesta e stilul în care se exprimă ceea ce numește el *pietas* ». Poate așa era. Așa să fie.

## Preferițiunea

Adso mi-a fost util și pentru a rezolva o altă problemă. Aș fi putut să aranjez ca povestea să se desfășoare într-un Ev Mediu în care toți știau despre ce este vorba. Ca într-o poveste din zilele noastre, când un personaj spune că Vaticanul nu ar consimți la divorțul lui, nu trebuie să explicăm ce este Vaticanul, și de ce nu aprobă divorțul. Dar într-un roman istoric nu se poate proceda astfel, pentru că se povestește și pentru a ne clarifica mai bine noile, contemporanilor, ce s-a întâmplat și în ce sens o împotrivă. Persoajele lui Șagari fug în pădure, urmăritți de dușmani, și se împiedică de o rădăcină de baobab și iată că victoriile întrerupe acțiunea și ne servește o lecție de botanică despre baobabi. Acum a devenit un topos, plăcut ca și vicile persoanelor pe care le-am iubit, dar n-ar fi trebuit s-o fi făcut.

Am scris sute de pagini ca să evit acest fel de cădere, dar nu-mi amintesc să-mi fi dat seama de felul în care rezolvam problema. Abia după doi ani am înțeles, și totmai în timp ce încercam să-mi explic de ce cartea fusese citită și de persoana care, desigur, nu puteau să îndrăgească romane atât de « culte ». Stilul narativ al lui Adso se sprijină pe acea figură retorică care se numește preferițiune. Vă amintiți de celebrul exemplu? « *Cesare taccio, che per ogni piaggia...* » Ni se spune că autorul nu vrea să vorbească despre ceva ce toată lumea știe foarte bine, și în suferințele sale ne vorbește totuși despre acel lucru. Aceasta e oarecum felul în care Adso se referă la persoane și evenimente ca fiind bine cunoscute, și cu toate acestea vorbește despre ele. Cât despre acele persoane și evenimente pe care cititorul lui Adso, german de la sfârșitul secolului, nu putea să le cunoască, pentru că se petrecuseră în Italia, la începutul secolului, Adso vorbește fără reticențe, și cu un ton didactic, pentru că astfel era stilul cronicarilor medievali, dornici să introducă noțiunile enciclopedice ori de câte ori vorbea despre un lucru. După ce a citit manuscrisul, o prietenă (nu aceeași de mai înainte) mi-a spus că a fost frapată de tonul gătăresc al povestirii, nu de roman, ci de articol din *Espresso*; așa mi-a spus, dacă-mi amintesc bine. La început, acest lucru mi-a necăjit, apoi am înțeles ceva ce surprinsese, dar fără să recunosc. Așa povestesc cronicarii din aceste secole iar dacă astăzi vorbim despre cronică, o facem pentru că pe atunci se scriau multe cronici.

## Respirația

Dar lungile fragmente didactice erau introduse și din altă pricină. După ce au citit manuscrisul, prietenii de la editură mi-au sugerat să scurtez prima sută de pagini, pe care o găseau prea densă și obositoare. N-am avut îndoieli, am refuzat, întrucât am susținut, dacă cineva voia să intre în abajie și să trăiască acolo șapte zile trebuia să-l accepte ritmul. Dacă nu izbutea să facă asta, n-avea să reușească niciodată să citească toată cartea. Deci funcția penitențială, inițiată, a primei sute de pagini; cui nu-i place, cu atât mai rău pentru el: rămâne la poalele muntelui. Intrarea într-un roman e ca mersul pe munte: trebuie să înveți să respiri, să stabilești pasul, altfel te oprești imediat. Același lucru se întâmplă și în poezie. Gîn-

diți-vă cât de insuportabili sînt poezii recitate de actori care, pentru « a interpreta », nu respectă măsura versului, fac niște *enjambements* recitative ca și cum ar vorbi în proză, alergînd după conținut și nu după ritm. Pentru a citi poezie în endecasilab și terține, trebuie să urmărești ritmul citat pe care îl voia poetul. Mai bine să-l reciteți pe Dante ca și cum ar fi rime din *Corriere dei Piccoli* de altădată, decât să alergați cu orice preț după sens.

În narațiune respirația nu e încredințată frazelor, ci macropropozițiilor mai ample, punctate de evenimente. Există romane care au o respirație ca de gazeli, și altele care respiră ca niște balene, sau elefanți. Armonia nu constă în lungimea suflului ci în regularitatea cu care se face: și pentru că dacă, la un moment dat (dar n-ar trebui să se repete prea des), suflul se curmă, iar un capitol (sau o secvență) se sfîrșesc înainte ca suflul să se fi stins de tot, asta poate juca un rol important în economia povestirii, să semnifice o ruptură, o lovitură de scenă. Cel puțin așa îl vedem făcînd pe cei mari: « *Nonorocito răspune* » — punct și se la cap — nu are același ritm cu « *Adio munți* », dar cînd survine și cu și cum frumos cer al Lombardiei s-ar fi umplut de singe. Un mare roman e acela în care autorul știe întotdeauna în ce moment să accelereze, să frîneze și cum să dozeze aceste apăsări pe pedală în cadrul unui ritm de fond care rămîne constant. Și în muzică se poate « fura », [it. rubare, cf. « rubato » — notă tr.], dar să nu se fure prea mult, căci altfel sîntem ca acei executanți nepricepuți care cred că a-l cînta pe Chopin e deajuns să exagerezi în *rubato*. Nu vorbesc despre cum am rezolvat eu problemele, ci de cum mi le-am pus. Iar dacă ar trebui să spun că mi le puneam conștient, așa minți. Există un gînd compozițional care gîndește și prin ritmul degetelor care bat pe clepele mașinii.

Aș vrea să dau un exemplu despre povestirea gîndită cu degetele. E împedecă scena îmbrățișării din bucatărie este construită cu citate din texte religioase, începînd cu *Cintărea Cîntărilor* pînă la Sfințul Bernard și la Jean de Fecamp, sau la Sfînta Hildegarda din Bingen. Chiar și pentru cine nu este la curent cu mistică medievală, dar care are o oarecare ureche, e împedecă. Dar cînd acum cineva mă întreabă ale cui sînt citatele și unde se sfîrșește unul și unde începe celălalt, nu mai sînt în măsură s-o spun.

De fapt aveam zece și zece de fișe de toate textele, și uneori pagini de carte, și fotocopii, o mulțime, mult mai multe decît am folosit apoi. Dar cînd am scris scena, am scris-o dintr-o dată (numai după aceea am finisat-o, ca atunci cînd dai cu un lac omogenizat pentru ca suturile să se vadă și mai puțin). Deci scriam, aveam lîngă mine toate textele, aruncate pe masă fără nici o ordine, și-mi oream privirea cînd pe unul, cînd pe altul, copiind un fragment, pe care-l legam imediat de un altul. Este capitolul pe care, la prima redactare, l-am scris cel mai repede dintre toate. Am înțeles după aceea că încercam să urmăresc cu degetele ritmul îmbrățișării, și prin urmare nu puteam să mă opresc ca să aleg citatul potrivit. Ceea ce făcea citatul să fie potrivit inserat în acel loc era ritmul pe care îl introduceam, ocolindu-le din priviri pe cele care mi-ar fi oprit ritmul degetelor. Nu pot spune că redactarea evenimentului a durat atât cît evenimentul (deși există îmbrățișări destul de lungi), dar am încercat să scurtez, pe cît posibil, diferența dintre timpul îmbrățișării și timpul scrierii. Și spun scrierul nu în sens barthesian, ci în sensul dactilografiei, vorbesc despre scriere ca act material, fizic. Și vorbesc despre ritmurile corpului, nu despre emoții. Emoția, de acum filtrată, prevalea, în hotărîrea de-a asimila extazul mistic și extazul erotic, în momentul în care citisem și alesesem textele necesare. După, nici o emoție. Adso era cel care făcea dragoste, nu eu, eu trebuia doar să tălmăcesc emoția sau printr-un joc al ochilor și al degetelor, ca și cum așa fi hotărît să istorisesc o poveste de dragoste, bătînd la tobă.

## Edificarea cititorului

Ritm, respirație, penitență... Pentru cine? Pentru mine? Nu, desigur; pentru cititor. Tot așa cum pictorul pictează gândindu-se la spectatorul tabloului. După ce a mai punctat o dată cu penelul, se îndepărtează cu doi pași, sau cu trei și studiază efectul: privește, deci, tabloul, cum ar trebui să-l privească, în condițiile unei lumini adecvate, spectatorul, când o să-l admire agățat de perete. Când creația este terminată, se instaurează un dialog între text și cititorii săi (autorul este exclus). În timp ce opera este concepută, dialogul este dublu. Există dialogul între acest text și toate celelalte texte scrise înainte lui (se scriu cărți nouă despre alte cărți, sau în legătură cu alte cărți), și există un dialog între autor și primul cititor model. S-au teoretizat în alte opere, ca în *Lector în fabula*, sau chiar mai înainte, în *Opera deschisă*, și nu le-am născocit eu.

Se poate încmpla ca autorul să scrie gândindu-se la un anumit public, cum făceau fondatorii romanului modern, Richardson sau Fielding sau Defoe, care scriau pentru negustori și pentru soțiile lor, dar pentru public scrie și Joyce, care se gîndește la un cititor ideal, atins de un ideal necobosit. În amîndouă cazurile, fie că bănuim că se vorbește unui public care se află aproape, în spatele ușii, cu banii pregătiți, fie că se urmărește să se scrie pentru un cititor ce va să vină, a scrie înseamnă a construi, prin text, propriul tău model de cititor.

Ce înseamnă să te gîndești la un cititor în stare să depășească obstacolul atît de anevoios al primei sute de pagini? Înseamnă, desigur, să scrii o sută de pagini cu scopul de a construi un cititor, pentru cele ce vor urma.

Există un scriitor care scrie numai pentru posteritate? Nu, chiar dacă face o astfel de afirmație, pentru că nefind Nostradamus, nu-și poate imagina urmașii decît după modelul a ceea ce știe despre contemporani. Există un autor care scrie doar pentru cîțiva cititori? Da, dacă prin aceasta înțelegem că Cititorul Model pe care el și-l imaginează are, în preveziunea sa, puține șanse de mai mulți. Dar și în acest caz scriitorul scrie cu speranța, nu prea tălmăcit, ca tocmai cartea sa să crezee, în număr mare, mulți reprezentanți noi ai acestui cititor dorit și urmărit cu atîta precizie de artizan, postulată și încurajată de textul său.

Diferența este poate între un text care vrea să plămădească un cititor nou, și alt text care încearcă să iasă în împlinirea dorințelor cititorilor așa cum sînt ei pe stradă. În acest al doilea caz avem o carte scrisă după buna formulă a produsele de serie, autorul face un fel de analiză a pieței și i se conformează. Că lucrează după formule, se vede de la distanță, analizîndu-se diferitele romane pe care le-a scris, și relevîndu-se faptul că în toate, schimbînd numele, locurile și fizionomiile, se povestește aceeași întâmplare. Cea pe care o cerea publicul.

Dar cînd scriitorul planifică noul, și proiectează un cititor deosebit, nu vrea să fie un cercetător al pieței, care face lista cererilor exprese, ci un filosof care înstruiește îngrile *Zeitgeist*-ului. El vrea să reveleze propriul său public ceea ce acesta ar trebui să vrea, chiar dacă nu știe acest lucru. El vrea să-l reveleze pe cititor lui însuși.

Dacă Manzoni ar fi trebuit să-i în seamă cerințele publicului, el avea formula, romanul istoric de atmosferă medievală, cu personaje ilustre, ca în tragedia greacă, regi și prințese (și nu procedea așa în *Adelchi*?) și cu pasiuni puternice și nobile, cu acțiuni războinice și cu celebrarea gloriilor italiice, într-o epocă în care Italia era pămîntul cerurilor puternic. Nu făceau așa, înainte de ei, cu el și după el, atîți romanieri istorici mai mult sau mai puțin nefericiți, de la artizanul D'Azeglio, la focosul și glodulos Guerazzi, sau la ilizibilul Cantù? Și Manzoni, ce face în schimb? Alege *Seicento*-ul, epoca de servitute, personaje umile, iar unicul spadasin e un mișel

nu povestește lupte și are curajul să încerce povestirea cu documente și strigăte... Și place? Place tuturor, învățaților și neînvățaților, celor mari și celor mici, călugărilor și anticlericalilor. Pentru că întuie că cititorii din vremea lui trebuia să aibă acest lucru, chiar dacă nu știau, chiar dacă nu-l cereau, chiar dacă nu credeau că e comestibil. Și cît de mult meșteșter și fășonează, cu pila, fierăstrăul și ciocanul, cît de mult limpezeste la rule, ca produsul său să devină agreabil. Pentru că să îi oblige pe cititorii empirici să devină cititorul model pe care și l-a visat.

Manzoni nu scria pentru că să plăcă publicului așa cum era, ci pentru că să formeze un public căruia romanul său să nu poată să nu-i placă. Și vai dacă n-ar fi plăcut, îl vedeți cu cîtă ipocrizie și seninătate vorbește despre cel douăzeci și cinci de cititori ai săi. Douăzeci și cinci de milioane ar fi vrut.

Ce fel de cititor model învi doream, în timp ce scriam? Un complice, desigur, care să participe la jocul meu. Eu voiam să devin întru totul medieval și să trăiesc în Evul Mediu, ca și cum ar fi fost timpul meu (și viceversa). Dar, în același timp, voiam din toate puterile să se contureze figura unui cititor care, o dată depășită inițierea, să mi se lase pradă mie, sau textului, și să gîndească atunci că nu voia altceva în afără de ce-l ofeream textul. Un text vrea să fie o experiență de transformare a propriului cititor. Tu crezi că vrei sex, și intri criminal, în care la sfîrșit vinovatul este descoperit, și multă acțiune, dar în același timp te-ai rușina să accepti un venerabil lucru de duzină făcut cu mină moartă și de fierarii de la mănăstire. Ei, bine, am să-ți dau multă latină, și femei puține, și teologie din belșug, și singele o să curgă gîrlă, ca în *Grand Guignol*, în așa fel încît să zici: « Bine, dar e fals, nu te urmez! » Și ajuns aici va trebui să fie al meu, și să simți fiorul nesfîrșitei atotputernicii a lui Dumnezeu, care anulează ordinea lumii. Și apoi, dacă o să îi înțelept, să-ți dai seama de felul în care te-am atras în capcană, pentru că îți spuneam la fiecare pas, te avertizăm serios că te împingeam pe drumul pierzaniei, dar frumusețea în patele cu diavolul constă tocmai în faptul că ele sînt încheiate știind foarte bine cu cine tratezi. Altfel de ce să fii răsplătit cu infernul?

Și cum voiam să fie plăcut singurul lucru care ne face să ne înfiorăm, adică fiorul metafizic, nu-mi rămînea decît să aleg (dintre modelele de intrigă) pe cel mai metafizic și filosofic, romanul polițist.

## Metafizica polițistă

Nu întîmplător cartea începe ca și cînd ar fi un roman polițist (și continuă să-l amăgească pe cititorul naiv, pînă la sfîrșit, așa încît cititorul naiv poate să nu-și dea seama că este vorba de un roman polițist în care se descoperă foarte puține lucruri, și detectivul este înfrînt). Cred că oamenilor le plac cărțile polițiste, nu pentru că sînt pline de morți ucși, nici pentru că se glorifică triumful ordinii finale (intelectuală, socială, legală și morală) asupra dezordinii produse de culpă. Le plac pentru că romanetele polițiste conțin elementele unei povestiri bazate pe conjectură, în stare pură. Dar și o detecție medicală, o cercetare științifică, o interogație metafizică, propun cazuri conjecturale. În fond întrebarea de bază a filosofiei (ca și a psihanalizei) e aceeași cu cea din romanul polițist: a cui e vina? Ca să știm (pentru ca să credem că știm) trebuie să presupunem că toate faptele au o logică, logica pe care le-a impus-o vinovatul. Toate povestile cu investigații și ipoteze ne istorisesc despre ceva în apropierea căruia trăim din totdeauna (citat pseudo-heideggerian). Ajunși în acest punct e limpede de ce povestea mea de bază (cine e așul și cine?) se ramifică în atîtea alte povești cu alte conjecturi, strînse toate în jurul structurii conjecturale ca atare.

Un model abstract de conjectură este labirintul. Dar există trei tipuri de labirint. Unul e cel grecesc, cel al lui Teseu. Labirintul acesta nu îngăduie nimănui să se rătească: intri și ajungi în centru, și apoi din centru spre ieșire. Din această cauză în centru se află Minotaurul, altfel povestea n-ar mai avea savoare, ar fi o simplă plimbare. Spaima te cuprinde poate pentru că nu știi unde vei ajunge și ce va face Minotaurul. Dar dacă defășori labirintul elenic, îți cade în mână un fir, firul Ariadnei. Labirintul clasic e însuși firul Ariadnei.

Apoi mai există labirintul *manierist*: dacă îl desfășori, îți rămîne în mînă un fel de copac, o structură cu rădăcini și multe ulcioare oarbe. Ieșirea e una singură, dar poți greși. Ai nevoie de un fir al Ariadnei ca să nu te pierzi. Labirintul acesta e un model de *trial-and-error-process*. [proces de încercare și eroare — nota tr.]

În sfârșit există *refeșoa*, sau ceea ce Deleuze-Guattari numesc «rizom». Rizo- mul e conceput în așa fel încât fiecare stradă se poate uni cu oricare alta. Nu are centru, nu are periferie, nu are ieșire, pentru că potențial e nesfârșit. Spațiul con- jecturii e un spațiu sub formă de rizom. Labirintul bibliotecii mele rămâne încă un labirint manierist, dar lumea în care Guglielmo își dă seama că trăiește e deja structurată sub formă de rizom: sau e structurabilă, dar nu e niciodată definitiv structurată.

Un băiat de șaptesprezece ani mi-a spus că nu a înțeles nimic din dezbaterile teologice, dar că acestea acționau ca niște prelungiri ale labirintului spațial (ca și cum ar fi fost muzică *thrilling* dintr-un film de Hitchcock). Cred că s-a întâmplat ceva de genul acesta: până și cititorul naiv a simțit că se află în fața unor povești cu labirinturi, și nu cu labirinturi spațiale. Am putea spune că, ciudat, lecturile cele mai ingenue erau cele mai „structurale”. Cititorul ingenuu a intrat în contact direct, fără mijlocirea conținuturilor, cu faptul că e imposibil să fie o poveste.

## Divertissementul

Voiam ca cititorul să se distreze. Cel puțin tot atît cît mă distram și eu. Acesta este un punct foarte important, care pare să contrasteze cu idelle cele mai serioase pe care credem că le avem despre roman.

A se distra nu înamnă di-vertere, distragera de la probleme. *Robinson Crusoe* vrea să-și distreze propriul cititor model, povestindu-i despre socoteli și despre operațiile zilnice ale unui deosebit *homo aëconomicus*, care îi seamănă destul de mult. Dar acest *semblable* al lui Robinson, după ce s-a distrat citindu-se, în *Robinson*, trebuie să fi înțeles într-un fel ceva mai mult, trebuie să fi devenit un altul. Distrîndu-se, a învățat totuși. Ca cititorul învățat ceva despre lume, sau ceva despre limbaj, aceasta este o diferență care deosebeste diversele poetici ale narațiunii, dar punctul de vedere nu se schimbă. Cititorul ideal al lui *Finnegans Wake* (*Veghea lui Finnegan*) trebuie în cele din urmă să se distreze la fel de mult ca lectorul *Carolinei Ivernizio*. La fel de mult. Dar altfel.

De fapt conceptul de « distracție » nu este universal, ci istoric. Există moduri de a se distra diferite pentru fiecare epocă a romanului. Fără îndoială că romanul modern a încercat să reducă divertismentul din intrigă pentru ca să privilegieze alte tipuri de divertisment. Eu, mare admirator al poeticii aristotelice, am gândit întotdeauna că, orice ar fi, un roman trebuie să distreze, chiar, și mai ales prin intrigă.

Fără îndoială că, dacă un roman distrează, obține consensul publicului. Dar într-o anumită perioadă s-a crezut că aprobarea publicului însemna un indiciu negativ. Dacă un roman întrunește consens, asta se întâmplă pentru că nu spune nimic nou, și pentru că îi dă publicului ceea ce acesta așteaptă de la el.

Cred totuși că nu este același lucru cînd spunem «dacă un roman dă cititoru-

«dacă un roman cucereste  
ea ce această aștepta de la el»  
eajuns să ne gîndim la Defoe  
la *Un yeac de singurătate*.  
fost încaută de anumite  
chiar înaintea de '63, cînd  
i romanul de consolare cu  
culturală care stîrnea scân-  
tăst spuse, avea un sens să  
de literații chibzuți și care  
cuvînt, pentru că au fost  
cîteau trimitera la roma-  
re și lipsite de inovații  
dacă în cele din urmă se  
site, uneori din cauza ne-  
că dușmanii erau Lampe-  
subtile între cei trei.  
iza împotriva aniversării  
turii italiene, în vreme  
despre Cassola nu mi-am  
mult, dar mult mai pu-  
- problema despre care

t în 1965, cînd grupul  
xperimental (și să mai  
titlul *Il romanzo speri-*  
tipărării)).  
ante. Înainte de toate  
turor experimenterelor  
ie socotelile cu noul  
m Pynchon este citat  
nu exista, cel puțin  
în America); Barilli  
u îl cita pe Borges,  
ea Barilli? Că pînă  
epifanie și în extazul  
iunii cu reabilitarea

Înaintea, asistând  
la incertă (In-  
t, cu situații stan-  
le publicul reacțio-  
nuțini ani în urmă,  
e logice și tempo-  
reale violent frus-  
t cu câțiva ani  
Și de aici nu  
mai era criteriul  
ind că inaccepta-  
tă la noi forme  
ste ale lui Mari-

[illegible]

netti era indispensabil să fluiere. «Astăzi, însă, e neproductivă și prostească polemica celor care socotesc drept falimentar un experiment pentru faptul că este acceptat ca normal: se reajustează la schema axiologică a avangărilor istorice, și în acest moment eventualul critic al avangărilor nu este altul decât un marinettist în întîrziere. Să subliniem că numai într-un moment istoric dat, respingerea mesajului de către receptor a devenit o garanție de valoare. . . Cred că va trebui să renunțăm la acea *arrière-pensée*, care domină constant dezbaterile noastre, pentru care scandalul din afara lor ar trebui să constituie verificarea validității unei lucrări. Aceeași dicotomie dintre ordine și dezordine, dintre opera de consum și opera de provocare, fără a-și pierde din valabilitate, va trebui să fie reexaminată poate din altă perspectivă: adică, cred că va fi posibil să găsim elemente de ruptură și contestație în opere care aparent se pretează la un consum facil, și să ne dăm seama de contrariu, și anume că anumite opere, care apar drept provocatoare și încă fac ca publicul să sară de pe scaun, nu contestă nimic. . . În aceste zile am întâlnit pe cineva care, intrînd la bănueli pentru că un lucru îi plăcuse prea mult, l-a pus sub semnul îndoielii. . . » și așa mai departe.

1965. Erau anii în care se lansa *pop-art*-a și cădeau, deci, distincțiile tradiționale dintre arta experimentală, non-figurativă, și arta pentru mase, narativă și figurativă. Anii în care Poussur, referindu-se la The Beatles, îmi spunea: «ei lucrează pentru noi», fără să-și dea seama, totuși, că și el lucra pentru ei (și trebuie să vină Cathy Berberian ca să demonstreze că The Beatles, reîntorcîndu-se la Purcell, cum era firesc, puteau fi urmărit în concert alături de Monteverdi și Satie).

## Postmodernismul, ironia, delectarea

Din 1965 pînă astăzi s-au clarificat definitiv două idei. Că intriga putea fi găsită și sub forma citatelor din alte intrigi, și că citatul putea să fie mai puțin consolar decît intriga citată (în 1972 apare almanahul Bompiani, intitulat *Ritorno all' intreccio. Revenirea la intrigă*), fie și prin revenirea ironică, și admirativă în același timp, la Ponson du Terrail și la Eugène Sue, și la admirația cu puțină ironie a citorva mari pagini din Dumas). Puteam avea un roman non-consolar, destul de problematic și totuși plăcut?

Această sutură, și regăsirea nu numai a intrigii, dar și a plăcutului, aveau să fie realizate de teoreticienii americani ai Post-modernismului.

Din nefericire «postmodern» este un termen bun *à tout faire*. Am impresia că astăzi cel care-l folosește îl aplică la tot ceea ce-i place. Pe de altă parte pare să existe o tentativă de a-l face să alunece înapoi: la început părea să fie adecvat pentru unii scriitori sau artiști care au creat în ultimii douăzeci de ani, apoi înecutul a ajuns pînă la începutul secolului, apoi și mai în urmă, și marșul continuă: poate peste puțin timp categoria postmodernului o să ajungă la Homer.

Cred totuși că postmodernismul nu este o tendință care poate fi circumscrișă cronologic ci o categorie spirituală, sau mai bine zis un *Kunstwollen*, o modalitate de a opera. Am putea spune că fiecare epocă își are postmodernismul ei, tot așa cum orice epocă are propriul ei manierism (într-ădîncîrit mă întreb dacă post-modernismul nu este numele modern al manierismului socotit categorie metaistorică). Cred că în toate epocile se ajunge la momente de criză, ca acelea descrise de Nietzsche în *Considerații inactuale*, despre ineficacitatea studiilor istorice.

Trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează. Avangarda istorică (dar și aici se vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuie cu trecutul. «Jos cu clarul de lună», slogan futurist, e un program tipic al oricărei avangărzi, și este deajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avan-

garda distruge trecutul, îl desfigurează: *Domnișoarele din Avignon* sînt un gest tipic de avangardă; apoi avangarda merge mai departe, distrugînd figura o anulează, ajunge la abstract, la informal, la pinza albă, la pinza sfîșiată, la pinza arsă; în arhitectură va fi condiția minimă a *curtain wall*-ului, edificii ca stelă, paralelipiped pur, în literatură distrugerea fluxului discursiv, pînă la colajul *la Burroughs*, pînă la tăcere sau la pagina albă; în muzică va fi trecerea de la atonalitate la zgomot, la tăcerea absolută (în acest sens John Cage, la începuturile sale, e modern).

Dar sosește momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe, pentru că a produs un metalimbaj care vorbește despre textele sale imposibile (arta conceptuală). Răspunsul postmodernului dat modernului consistă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare. Mă gîndesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care lubește o femeie, foarte cîltă, și căreia știe că nu-l poate spune: «Te iubesc cu dispreț», pentru că el știe că ea știe (și că ea știe că el știe) că propozițiile acestea le-a mai scris și Liala. Există totuși o soluție. Va putea spune: «Cum ar spune Liala, te iubesc cu dispreț». În acest moment, evitînd falsa inocență, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocență, acesta îl va spune totuși femeii ceea ce voia să-i spună: că o lubește, dar că o lubește într-o epocă de inocență pierdută. Dacă femeia răspunde acestor joce, a primit, oricum, o declarație de dragoste. Nici unul din cei doi interlocutori nu se va simți înocent, amîndoi se vor accepta sfidarea trecutului, a ceea ce s-a spus deja, care nu se poate elimina, amîndoi se vor juca conștient și cu plăcere, cu jocul ironiei. . . Dar amîndoi vor fi reușiți încă o dată să vorbească despre dragoste.

Ironia, joc metalingvistic, anunț la pătrat. Din care cauză dacă, la moderni, cineva nu înțelege jocul, nu-l rămîne decît să-l respingă, la postmoderni se poate întîmpla ca jocul să nu fie înțeles și să fie luat ca atare în serios. De aici calitatea (riscul) ironiei. Întotdeauna se găsește cite cineva care să ia discursul ironic în serios. Mă gîndesc la colajele lui Picasso, ale lui Juan Gris și ale lui Braque care erau moderne: din această cauză oamenii obișnuți nu le acceptau. În schimb, colajele pe care le făcea Max Ernst, alăturînd părți din stampe din secolul al XIX-lea, erau post-moderne: pot fi citite ca o povestire fantastică, ca povestirea unui vii, fără să se observe că reprezintă un discurs despre stampe, sau chiar despre colaje. Dacă acest lucru înseamnă postmodernism, e evident de ce Sterne și Rabelais erau postmoderni, de ce este, reîndoielnic, postmodern Borges, pentru că, în același artist pot să conviețuiască, să se succedă sau să alterneze, la scurt timp, momentul modern și cel postmodern. E interesant să vedem ce se întîmplă cu Joyce. *Portretul* este povestea unei tentative moderne. *Oameni din Dublin*, deși se plează înaintea acestuia, este mai modern decît *Portretul*. *Ulysses* este la limită. *Finnegans Wake* este deja postmodern, sau cel puțin inaugurează discursul postmodern, solicită, pentru că să fie înțeles, nu negarea celor spuse, ci regîndirea lor ironică.

Despre postmodern s-a spus aproape tot încă de la început (și anume, chiar în esuri ca «Literatura epuizată» a lui John Barth, din 1967, și care de curînd a fost publicată de *Calibano*, în numărul 7, dedicat postmodernismului american). Nu sînt întru totul de acord cu notele pe care teoreticienii postmodernismului (inclusiv Barth) le acordă scriitorilor și artiștilor, stabilind cine e post-modern și cine nu este încă. Dar mă interesează teorema pe care teoreticienii orientării o scot din premisele lor: «după mine, scriitorul postmodern ideal nu imită și nu repudiază nici pe părinții săi din secolul al XX-lea, nici pe bunicii din secolul al XIX-lea. A digerat modernismul, dar nu-l duce în spînare. S-ar putea ca acest scriitor să nu poată spera să ajungă să-i emoționeze pe admiratorii lui

James Michener și Irving Wallace, ca să nu mai vorbim de analfabeții lobo-  
tomizați de *mass media*, dar ar trebui să sperie să ajungă să distreze, cel puțin uneori,  
un public mai vast decât cercul celor pe care Thomas Mann îi numea primii creștini,  
fideliți Artei. . . Romanul postmodern ideal ar trebui să depășească diatriba dintre  
realism și irealism, formalism și «contenutism», literatură pură și literatură anga-  
jată, și narativitatea pentru elită și cea pentru mase. . . Analogia pe care o prefer  
este mai degrabă cu jazz-ul bun sau cu muzica clasică: la reascultarea și analizarea  
partiturii se descoperă multe lucruri care nu fuseseră surprinse, dar prima oară  
trebuie să știe să se subjuge până într-atât încât să te faci să dorești să reascuți,  
și asta e valabil atât pentru specialiști cât și pentru nespecialiști». Astfel Barth, în  
1980, reia tema, dar de data aceasta sub titlul «Literatură împlinirilor».

Desigur dezbateră poate fi reluată cu mai multă înclinație pentru paradox,  
cum face Leslie Fiedler. Numărul din *Calibano* publică un eseu al său din 1981, și  
recent noua revistă «*Linea d'ombra*» publică o dezbateră a sa cu alți autori ameri-  
cani. Fiedler provoacă, firește. Laudă *Ultimul mohican*, proza de aventuri, romanul  
Gothic, măruntul și disprețuile de critici și care au știut să creeze mituri și să  
populeze imaginația nu numai a unei generații. Se întreabă dacă o să mai apară  
o proză asemănătoare cu vestita *Colibă a unchiului Tom*, care să poată fi citită cu  
aceiași pasiune în bucătărie, în salon și în camera copiilor. Îl așază pe Shakespeare  
de partea celor care știu să distreze, alături de *Pe aripile vântului*. Știm cu toții  
că e un critic prea subtil ca să-i credem. Vrea însă, pur și simplu, să distrugă obstacolul  
care a fost ridicat între artă și plăcere. Întuiește că pentru a câștiga un public  
larg, căruia să-i populezi visele, înseamnă, poate, astăzi să fii în avangardă, și ne  
lasă încă liberi să spunem că a popula visele cititorilor nu vrea să zică în mod necesar  
să-și consolăm. Poate vrea să spună să-i obsedăm.

## Romanul istoric

De doi ani refuz să răspund la întrebări oțioase. De tipul: opera dumitale e deschi-  
să sau nu? Dar ce știi eu despre asta? Nu sînt treburile mele, sînt treburile  
voastre! Sau: cu care dintre personajele dumitale te identifice? Doamne, dar cu  
cine se identifică un autor? Cu adevărate, firește!

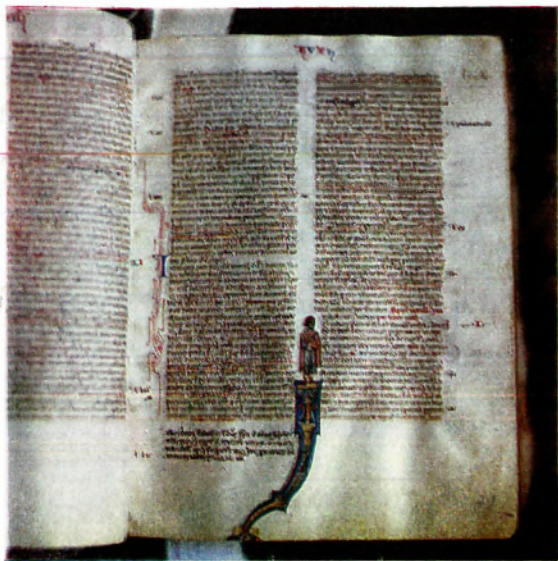
Dintre toate întrebările oțioase, cea mai oțioasă a fost a celor care au sugerat  
că a povesti despre trecut este o modalitate de a scăpa de prezent. E adevărat?  
mă întreabă. Probabil, răspund, dacă Manzoni a povestit despre secolul al XVII-lea,  
o face pentru că nu îl interesează secolul al XIX-lea, și *Sant'Ambrogio* de Giusti  
vorbește despre austriei din timpul său, în vreme ce *Jurământul lui Pontida* al lui  
Berchet vorbește despre basmale unui timp trecut. *Love Story* se angajează în  
propriul timp, în vreme ce *Mănăstirea din Parma* povestește numai despre fapte  
petrecute cu douăzeci de ani înainte. . .

Înutil să mai spun că toate problemele Europei moderne se formează, așa cum  
le percepem azi, în Evul Mediu, de la democrația comunelor până la economia ban-  
cară, de la monarhiile naționale, până la orașe, de la noile tehnologii, până la răs-  
coalele săracilor. Evul Mediu e copilăria noastră la care trebuie să ne întoarcem  
pentru a se face anamneza. Dar despre Evul Mediu se poate vorbi și în stilul lui  
*Excalibur*. Și deci problema este alta, și inevitabilă. Ce înseamnă să scrii un roman  
istoric?

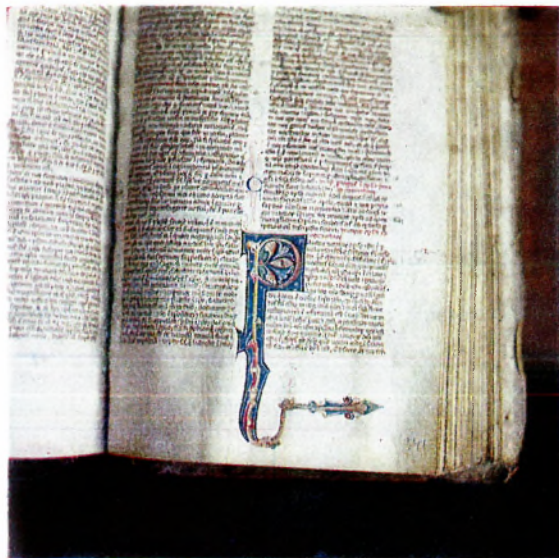
Cred că există trei modalități de a povesti despre trecut. Unul este *romanul*  
de la cîdul breton la povestile lui Tolkien, și poate fi cuprins al și numitul *Gothic*  
*novel*, care nu este deloc *novel*, ci de fapt este *romance*. Trecutul ca scenografie,  
pretext, construcție fabulatorie pentru a da frlu liber imaginației. Deci nici nu e



Biblia Sacra, MS din sec. XI:  
Inițiala primului capitol — «In principio»...  
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)



Biblia Sacra, MS din sec. XI:  
Filă din Cartea lui Ruth  
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)



Biblia Sacra, MS din sec. XI:  
Inițială cu motiv floral  
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)



«Biblioteca a fost ridicată după un plan care a rămas necunoscut tuturor, de-a lungul secolelor și pe care nici unul dintre călugări nu este vrednic să-l cunoască»...  
(Umberto Eco: *Numele Rozei*)





«...lumina pentru întreaga lume cunoscută, zăcămint pentru știință, mîntuire a unei doctrine antice care amenință să dispară în incendii, jafuri și cutremure, atelier pentru literele noi și propășire pentru cele vechi...» (Umberto Eco, *Numele Rozei*)

necesar ca *romanțul* să se desfășoare în trecut, e deajuns să nu se desfășoare acum și aici, și ca despre acum și despre aici să nu se vorbească, nici măcar făcînd o alegorie. Multă literatură științifico-fantastică este romanț pur. *Romanțul* este povestea unui altunde.

Urmează romanul de capă și spadă ca acela al lui Dumas. Romanul de capă și spadă alege un trecut «real» și de recunoscut, și, ca să poată fi recunoscut, îl populează cu personaje înregistrate deja de către enciclopedie (Richelieu, Mazarin pe care îi determină să săvîrșescă unele fapte pe care enciclopedia nu le înregistrează (de-a o fi înfîlînt pe Milady, de-a fi avut contacte cu un oarecare Bonacieux)), dar prin care enciclopedia nu este contrazisă. Și, firesc, pentru ca să întărească impresia de realitate, personajele istorice vor face și ceea ce (prin consensul istoriografiei) au făcut (să asedieze La Rochelle, să fi avut raporturi intime cu Ana de Austria, să fi avut legături cu Fronde). În acest cadru («adevărat») sînt inserate personajele imaginare, care totuși au sentimente, ce-ar putea fi atribuite și unor personaje din alte epoci. Ceea de d'Artagnan face, recuperînd la Londra bijuteriile reginei, ar fi putut să facă și în secolul al XV-lea sau în al XVII-lea. Nu e necesar să trăiești în secolul al XVII-lea pentru ca să ai psihologia lui d'Artagnan.

În romanul istoric, însă, nu este necesar să intre în scenă personaje ce pot fi recunoscute după enciclopedie. Gîndiți-vă la *Logodnicii*, personajul cel mai cunoscut este cardinalul Federigo, care înainte de Manzoni era cunoscut de puțini (și mult mai cunoscut era celălalt Borromeo, San Carlo). Dar tot ceea ce întreprind Renzo, Lucia sau Fra Cristoforo nu se putea face decît în Lombardia secolului al XVII-lea. Ceea ce fac aceste personaje ajută la o mai bună înțelegere a istoriei, a ceea ce s-a întîmplat. Întîmplări și personaje inventate, și cu toate acestea ne spun despre Italia din acea perioadă lucruri pe care cărțile de istorie nu ni le-au spus niciodată cu ațita claritate.

În acest, sens, desigur, voiam să scriu un roman istoric, și nu pentru că Umberto sau Michele ar fi existat cu adevărat, sau ca să spună mai mult sau mai puțin decît ceea ce spusese într-adevăr, ci pentru că tot ceea ce personajele închipuite, ca Guglielmo, spuneau, ar fi trebuit să se fi spus în acea epocă.

Nu știu cît de credincios am rămas acestei intenții. Nu cred că nu am respectat-o atunci cînd maseam citate din autori posteriori (ca Wittgenstein) făcîndu-le să treacă drept citate din epocă. În aceste cazuri știam foarte bine că nu medievalii mei erau moderni, cel mult modernii erau cei care gîndeau ca medievalii. Mai degrabă mă întreb dacă uneori nu le-am împrumutat personajelor mele închipuite o capacitate de a constitui din aceste *disiecta membra* de gînduri cu totul medievale, cițiva «grifoni» conceptuali pe care, ca atare, Evul Mediu nu i-ar fi recunoscut ca proprii. Dar cred că un roman istoric trebuie să facă și asta: nu numai să identifice în trecut cauzele celor întîmplate după aceea, dar și să schițeze procesul prin care cauzele acelea s-au îndreptat încet spre efectele pe care le-au produs.

Dacă un personaj de-al meu, comparînd două idei medievale, ajunge la o a treia idee, mai modernă, îl face exact ceea ce cultura a făcut mai tîrziu, și dacă nimeni nu a scris ceea ce spune el, e sigur că cineva, fie și într-un fel confuz, ar fi trebuit să înceapă să gîndească astfel (chiar fără s-o spună, cuprins de cine știe cîtă spaimă sau, puzdare).

În orice caz, există un fapt care m-a distrat foarte mult: ori de cîte ori un critic sau un cititor au scris sau au spus că personajul meu afirma lucruri pure moderne, ei bine, în toate acele cazuri, și tocmai în acele cazuri, citatele mele erau, textual, din secolul al XIV-lea.

Și există alte pagini în care cititorul s-a confundat cu situații pur medievale, pe care eu le simțeam în mod iligitim moderne. Și aceasta pentru că fiecare are

o idee proprie, de obicei adulterată, despre Evul Mediu. Numai noi, călugării de atunci, cunoaştem adevărul, dar pe care dacă l-am spune, uneorii am fi arşi pe rug.

### Ca să termin

Am regăsit — la doi ani după ce am scris romanul — o notiţă de-a mea din 1953, de pe vremea când eram la universitate.

«*Horatio* şi prietenul său numit *Contele de P.* cu sarcina de a rezolva misterul spectrului. *Contele de P.*, nobil excentric şi flegmatic. De partea cealaltă, un tânăr căpitan din gărzile daneze, cu metode americane. Dezvoltare normală a acţiunii conform legilor tragediei. În ultimul act, *Contele de P.*, după ce şi-a «*adunat familia*, explică misterul: asasinul este *Hamlet*. Prea târziu, *Hamlet* moare.»

După ani de zile, am descoperit că o idee asemănătoare avusese pe undeva *Chesterton*. Se pare că grupul *Oulipo* a găsit recent o matriţă a tuturor situaţiilor poliţiste posibile, şi a găsit că a mai rămas de scris o carte în care asasinul să fie cititorul.

Morala: există idei obsesive, nu sînt niciodată personale, cărţile vorbesc între ele, iar o adevărată investigaţie poliţistă trebuie să demonstreze că inovaţii sînt noi.

În româneşte de MARA PAŞCA CHIRIŢESCU

Autoarea a redactat acest studiu în limba franceză, în vederea unei viitoare includeri într-un volum omagial *Umberto Eco*, prevăzut să apară în Italia. Textul a făcut totodată parte din comunicarea «*Aspects sémiotiques de l'analyse dynamique-contextuelle du texte littéraire*», prezentată în cadrul celui de al III-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de studii semiotice, ținut la Palermo, Italia.

TATIANA SLAMA—CAZACU

### LE NOM DE LA ROSE d'Umberto Eco en analyse dynamique-contextuelle

Je ne présenterai pas ici la «*méthode dynamique-contextuelle*» pour l'analyse des textes littéraires, que j'ai formulée, développée et utilisée surtout au cours de ces quinze dernières années. Son nom-même la décrit sommairement et les quelques ouvrages mentionnés dans la *Bibliographie* pourront en donner tous les détails qu'un lecteur serait curieux de connaître.

Contrairement à la manière dont je procède habituellement dans mes articles d'analyse dynamique-contextuelle — notamment, en partant des données sur l'auteur, son contexte, etc. déjà acquis par moi, l'auteur de l'analyse —, la composition de l'étude actuelle prendra pourtant le lecteur comme témoin des investigations faites par l'analyste. Nous suivrons ensemble les incertitudes, hypothèses, trous dans les connaissances que j'ai cherché à combler, questions posées au romancier et analyse de ses réponses, lectures de ses exégètes, re-lectures de ses ouvrages. Bref, sans que la structure de cet article soit directement influencée par la composition du livre lui-même, ce style de «*detective-story*» a été déterminé par la difficulté d'aborder le texte que je voulais analyser. Plus j'avancais dans l'investigation pour une analyse qui au premier abord me semblait aisée à faire parce que le texte apparaissait comme une occasion d'application facile de l'analyse dynamique-contextuelle et plus je découvrais des détails, des passages dans le livre, des faits de style ou des particularités des personnages, qui me faisaient hésiter non pas tellement à découvrir les traits apparemment dominants du style et de la pensée d'Eco dans ce roman, mais à choisir le texte, un texte type qui puisse les refléter tous (car je voulais absolument choisir un fragment assez bref, et non pas faire l'analyse de tout le roman), et aussi à démêler les courants souterrains qui paraissaient mettre en évidence parfois une idée maîtresse ou un trait de style dominant, parfois d'autres. Est-ce que l'auteur lui-même brouillait les pistes? Peut-être, après tout, ce n'était pas la faiblesse de la méthode d'analyse dynamique-contextuelle qui en ressortait, mais cet éclectisme voulu, ce style baroque à souhait — jusqu'à devenir composite et révélant des traits contradictoires —, et en définitive cette intention de dérouter le lecteur par des apparences paradoxalement ambiguës ou bivalentes (peut-être, aussi, une inquiète incertitude et ambiguïté de l'auteur lui-même, que pourrait découvrir une investigation plus psychanalytique que celle que je voudrais faire).

Le contexte historique et personnel se reflète-t-il dans ce roman? Pour commencer, j'avais barbouillé (heureusement, au crayon) le livre, en y parsemant des remar-

ques et en marquant des passages qui me semblaient révélateurs ou d'autres qui auraient pu devenir l'objet de l'analyse.

Voilà, dès le début (p. 32, 36), le reflet du *semiótico* (auteur du *Trattato di semiotica generale*, 1975, ou du *Segno*, 1981, professeur de sémiotique, fondateur de « la nouvelle discipline sémiotique » — De Lauretis, 1981, p. 107 — organisateur du premier « Congrès International de Sémiotique », en 1974, etc.) : « sulla nevra ancora fresca, si disegnavano [...] le impronte degli zoccoli di un cavallo [...] » (p. 32). « Così le idee, che lo usavo prima per figurarmi un cavallo che non avevo ancora visto, erano puri segni [...] » (et le mot *segni* revient quatre fois dans trois lignes de cette phrase) (p. 36). De tels textes semblaient une aubaine pour appliquer l'analyse dynamique-contextuelle. Ou les données « autobiographiques » qui étaient offertes au lecteur dans ce qui semble être une « préface », datée « 5 gennaio 1980 » (p. 15) : « Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro [...] ». La dotto trovaille [...] mi rallegrava mentre mi trovavo [...] » (p. 11) » Le contexte historique et personnel qui semblent nous être révélés spontanément par l'auteur : c'est ce dont nous avions besoin, justement. Que faire cependant des affirmations faites plus loin, et qui semblent renier toute influence du contexte présent ? L'auteur affirme, notamment, qu'il ne se préoccupe nullement de « l'actualité » (p. 15), du présent où il vit, quand il « transcrit » les soit-disants manuscrits et (ré)éditions de cette œuvre d'un « moine allemand » de la fin du « Trecento » (p. 14). Ou il affirme qu'à dix ans de l'époque où la mode voulait que l'écrivain se penche sur le présent, il pouvait maintenant « scrivere per puro amor di scrittura. [...] per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk [...] così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri, intemoralmente estranea alla nostra speranza e alle nostre sicurezze. Perché essa è storia di libri, non di miserie quotidiane » (p. 15). Le même auteur qui a écrit une introduction différente pour quelques uns de ses livres (comme pour *l'Opera aperta*), afin d'« insérer la texte dans un contexte historique précis » (De Lauretis, 1981, p. 12), voudrait-il nous faire croire qu'il n'y a pas de rapport entre ce roman et le contexte de son auteur ? Et que faire de sa propre confession — de directe immission, sur la même page (p. 15) —, qu'il a écrit ce livre « pour « liberarmi di numerose e antiche ossessioni » ? Prend-il son lecteur pour un « demi-imbécile parlant latin », comme l'a affirmé une critique (Fogel, 1982 — dont je n'ai lu d'ailleurs le compte rendu qu'après avoir rédigé cette étude) ? L'apparente facilité d'analyse commence à être repoussée par des clignotements rouges d'alerte à la difficulté. Naturellement, on pourra passer outre telles affirmations, que maints auteurs ont faites, pour cacher avec coquetterie les sous-tentes de leurs ouvrages. Mais le style lui-même semblait se dérober à une analyse facile : en surface, un style « sérieux », d'écrivain docte, foisonnant de citations, de passages en latin (parfois allusifs jusqu'à devenir abscons), avoué comme « pastiche » (au fond, postiche !), comme collage de fragments pris de divers auteurs très connus (et comment trouver un « liant » entre ces personnalités si différentes : Voltaire, Conan Doyle, Wittgenstein, Occam et bien d'autres ?). Et tout cela à côté de nombreux détails insignifiants qui, quelques pages ou chapitres plus loin, se révèlent avoir une importance fondamentale et vous imposent de revenir en arrière — si, par ailleurs, vous les aviez remarqués au moment de la première lecture —, et d'interminables séquences d'énumérations, de descriptions riches à outrance, d'images sensorielles — et sensuelles —, de visuel excessif jusqu'à l'édétisme —, de langages divers, jusqu'au néologisme aphasique —, juste à côté de doctes citations philosophiques ou de terminologie savante, qui entraînent le lecteur dans un rythme de « montagne russe » à ne plus pouvoir rester fidèle à son comportement de lecteur guidé

par la « raison » que semblait lui demander le rationalisme, confessée par d'autres passages. Quel est donc ici le « véritable style de l'auteur Eco » ? « Anzitutto, quale stile adottare ? » — nous prévient-il dans sa préface même (p. 14).

D'où vient cette connaissance approfondie (et presque vécue) : « si danno visioni di persone conosciute in passato » — p. 12) du Moyen-Âge (je ne savais pas encore que l'auteur avait écrit une thèse sur San Tommaso D'Aquino) ? Mais pourquoi une « trame policière » dans ce roman de doctes références, et pourquoi les innombrables événements — notés heure par heure, arrivés dans des endroits décrits dans leurs détails architectoniques —, à côté de la simplicité de la trame — qui ne semble donc plus les justifier —, dans des suites de pages occupées par des débats (du « discours » pur, en mono- ou dialogue méditerranéen, avec les phrases « l'una che si accavalla all'altra » — p. 350 — comme au théâtre) ? Débats qui ont lieu dans une salle de séances — en l'occurrence « il capitolo » — dont l'auteur fait la description sur deux pages (340-431) comme pour se débarrasser de ses images d'histoire de l'art, et n'en fait plus allusion sur les onze pages occupées par les disputes théologiques. Comment interpréter les symboles qui m'apparaissent comme tels — de la bibliothèque, des livres, des divers personnages, des conflits eux-mêmes ?

Je choisis à me laisser entraînée par le niveau le plus élémentaire — comme le plus « naïf » des lecteurs —, celui de la racombolesque « trame policière » et j'en fus captivée, étant moi-même une passionnée des « detective stories ». Pour le faire, je passai les yeux bandés ou comme sous l'effet d'un soporifique sur les longs passages de « doctrine », de trames collatérales (comme celle des rencontres directes ou de l'histoire de ces disputes entre les partis adverses — adeptes du pape, de l'empereur, dominicains et autres groupes, « fraticelli » de Dolcino et inquisiteurs), je suppose que c'est de cette manière (en y ajoutant les rapprochements à clé, que les italiens comprennent mieux que les étrangers) qu'ont lu le roman beaucoup de lecteurs italiens qui, sans culture sémiotique, philosophique, théologique, historique, ou même littéraire, sont devenus en moins de deux ans les enthousiastes admirateurs de Eco (telles des lycéens et même de jeunes secrétaires d'une école de langue qui ont considéré comme l'événement du jour le fait que j'avais parlé à Eco au téléphone, de leur bureau, en me disant, après, avec un sourire béat : « Il est très connu. Nous l'aimons tous » : ce roman difficile était descendu « dans la rue »).

Quand même, il me fallait « le comprendre » pour l'apprécier : j'éprouvais non seulement le désir intense de dépasser ce premier niveau policier (et l'autre aussi, que pourraient « décoder » ces jeunes secrétaires), mais aussi d'en approfondir l'étude et — ce qui était le comble, dans mon état de presque ignorance du « phénomène Eco » — d'en choisir un fragment pour une « analyse de texte ». J'étais moi-même un lecteur presque naïf et je ne pouvais apprécier les valeurs artistiques (et les autres niveaux symboliques dont je me rendais compte qu'ils existaient), sans avoir les connaissances contextuelles qui sont requises par cette méthode. C'est peut-être l'une des occasions les plus rares que j'ai eu de cette manière, à valider la méthode d'analyse dynamique-contextuelle : le texte ne se laissait pas déchiffrer par lui-même. L'analyse « structurale » pure n'y pouvait rien, tant que je n'avais « les clés » non seulement pour analyser « un texte » choisi, mais le roman lui-même, « son » style, « son » message, « ses » codes.

Je me rendis compte que l'analyse des textes anciens est, d'un certain point de vue, plus facile à faire : parce que nous avons déjà des connaissances sur la biographie des auteurs, sur leur œuvre entière, sur le contexte où elle fût créée. Pour un auteur en vie, une analyse semblerait plus facile à faire pour ceux qui

le connaissent (si, pourtant, ils adhéraient à la méthode que je soutiens). Mais, moi, je n'avais même pas vu l'auteur, je ne le connaissais que par un ou deux ouvrages et par une lettre aimable où il m'invitait au premier congrès de sémiotique, de Milan (auquel je n'avais pas pu participer, mais ayant envoyé mon résumé, on avait introduit dans les « Actes » aussi le texte qui aurait dû être ma communication). Je l'ai rencontré à Milan, en mai 1982, dans son contexte familial (dans cette « via Melzi d'Eril », qui m'évoquait, par association phonique, le couvent de Melk). J'ai eu quelques réponses orales à mes questions préliminaires et je lui ai envoyé, après deux jours, un questionnaire (avec 20 points, brièvement exprimés) que j'ai rédigé sur place, après cette rencontre. Puis, en automne, j'ai recommencé mes investigations en lisant surtout De Lauretis (1981) et en relisant quelques-uns des ouvrages de l'écrivain, et en allant même visiter Castel dal Monte, pour m'inspirer de ce que j'avais cru être l'image de l'« Edifice ». Mais, surtout, j'ai commencé à déchiffrer mieux le roman — que j'ai relu une seconde fois —, quand j'ai pu avoir (et l'analyser) le texte de cinq pages où l'auteur se plait amicalement (peut-être, curieux lui-même?) à me donner des réponses au « Questionnaire » (voir Slama-Cazacu, 1983). J'ai retenu quelques faits qui peuvent « marquer », me semble-t-il, un écrivain.

Le grand-père paternel était un « *rovatello* » et ce nom étrange, Eco, lui fut donné — comme il en est l'habitude dans ces circonstances en Italie — par la fonctionnaire d'état civil, où l'enfant fut « enregistré ». Quelqu'un qui se trouve avoir des « racines » peu certaines est enclin à rêver à ses origines, à être captivé par les « mystères » (suis-je un descendant — dit-il malicieusement — de l'Ivan le Terrible ou des Pharosans?), et il s'est plu à s'imaginer que ces racines — tout au moins culturelles — étaient « françaises, puis anglo-saxonnes, ou hébraïques ». Peut-être s'interroge-t-il — « illuminista bizantino », comme on l'a nommé, « vuol dire appunto talmudico, o kabbalistico »). Le mystère: celui des racines, et le penchant vers le *decryptage* des « mystères », des messages secrets, des textes à clé. Et cela, dans une ambiance culturelle qui remonte, pour les textes à clé, jusqu'à Dante lui-même. Il est difficile de résister (sans que je sois une adepte de la psychanalyse) à la tentation d'y recéder une tendance à la compensation par la généralisation du relativisme de l'existence et les diverses interprétations possibles des « histoires ». A ce propos, un détail (que j'ai obtenu en lui demandant des souvenirs de son enfance) me semble révélateur. Il m'a décrit ses jeux avec ses copains (« Non praticavo sport, e organizzavo solo giochi di guerra »). Chacun était un général, et ils jouaient éloignés les uns des autres, organisant une armée inexistante, lui parlant, « combattant » : à la fin, chacun prétendant qu'il avait fait des exploits extraordinaires. « E siccome anche l'altro pretendeva le stesse cose, e non c'era modo di verificare chi avesse ragione in questo dialogo tra solipsisti, il gioco finiva qui ». Ce jeu évoque un sens du relativisme dans la connaissance de l'histoire, de la vérité, le sens des mystères difficiles à pénétrer ; de même que le « dialogue entre sourds », où chacun soutient sa propre vérité, me semble un fait significatif (tout comme le jeu que Moreno — me racontait-il — faisait quand il était un tout petit enfant, dans un quartier pauvre de Bucarest, où ses copains montaient des chaises les unes sur les autres, en pyramide, au faite de laquelle lui il s'asseyait comme « Dieu » : Eugène Ionesco s'en était inspiré, me disait Moreno — voir « Les chaises » —, mais je trouverais ici les origines du psychodrame aussi). Enfin, l'intérêt pour le *labyrinthe* (autre symbole-clé du roman) est aussi un reflet de ce penchant pour le mystère (peut-être pour son « propre mystère » aussi). Bachelard, [1948] 1965, p. 260, à propos du « labyrinthe » et le désir de le « transpercer ». Il a « étudié beaucoup de labyrinthes », dit-il, pour le roman, mais je suppose qu'il avait de vagues

souvenirs de ce que je définirais comme « un endroit clos, mystérieux, presque sans lumière et où on se perd si on ne connaît pas la manière d'en sortir » : aussi bien dans la *cave* (« in una cripta del tesoro ! » — me répond-il) où il a découvert les livres laissés par son grand-père, que dans les couvents où il dit avoir passé son adolescence, et qui l'ont impressionné en tant qu'*adolescent* qui peut être marqué par certaines choses, insignifiantes pour un adulte (« Nel romanzo racconto di atmosfere che ho conosciuto. I miei ricordi sono più quelli di Adso che quelli di Guglielmo ») ; particulièrement qu'il a pu vérifier aussi en tant que père (quand je lui ai demandé à quel point pensait-il quand il a fait vivre Adso, il m'a dit : « A mon fils [adolescent à l'époque]. À ce que tout l'étonne. J'ai imaginé les questions qu'il poserait à Guglielmo... »). Eco lui-même m'a répondu qu'il était intéressé par le « mystère » si j'en entendais le « *sensu metafisico*, interrogazioni sull'essere e sulla morte [...] ». Altrimenti mi considero razionalista. Un amico [Enzo Golino, cf. De Lauretis, 1981, p. 5] mi ha definito un illuminista bizantino. Razionalista, ma con qualche allucinazione barocca ». Donc : des tendances contradictoires dans sa personnalité (existantes dans tout individu, mais plus prononcées dans son cas, et à effets plus forts et plus importants étant donnée sa personnalité marquée et leur reflet possible dans son œuvre). Ce qui l'a impressionné chez son grand-père (qui était typographe et socialiste — « come si era socialista all'inizio del secolo ») c'étaient les piles de livres. Le mirage « du livre » : un autre trait-clé dans sa biographie. Il avoue même (dans un texte que j'ai lu après avoir eu ces réponses) qu'il aime les livres (« io i libri li mangio, amari o dolci come sieno » [« Lettre à Ricci », 1973, in De Lauretis, 1981, p. 8], mais non pas tellement comme un bibliophile : plutôt pour ce qu'il y découvre (cela le fait « faire des signes » même « sur les livres coûteux » — *ibid.*). Dans les livres de son grand-père il a découvert « i primi brividi della narrativa » et les « *avventure* », il s'avoue « fasciné » depuis toujours par « il romanzo popolare [...] » : est narrativité *allo stato puro*. Per questo nel mio romanzo vi sono tante citazioni indirette o dirette del romanzo popolare, dalla Gothic Novel alla detection story ». Mais ce qui l'a inspiré ont été aussi les « libri medievali, i bestiarî coi loro mostri, le cronache come quella di Rodolfo il Glabro » — et en même temps le « romanzo-conversazione, alla [Thomas] Mann » ; aussi « i romanzi ottocenteschi di intrigo, delitto e mistero ». Conan Doyle ! Oui, comme « una citazione per così dire d'obbligo, non d'amore ».

Mais il ne faut pas négliger sa vaste culture, à laquelle j'ai déjà fait mention comme il se doit. Ce contact et cette préoccupation pour les livres, jusqu'à en devenir obsession, ont pu être entretenus aussi par son travail à la télévision (aux programmes-culturels) et surtout dans une *maison d'édition*. Intéressé par l'art — et ami de peintres, surtout d'avant-garde —, il a visité (et a continué à le faire, avec le metteur en scène du film tiré d'après son roman) des collections et des châteaux forts, à en noter les détails d'architecture et de sculpture. En ce qui concerne les bibliothèques (qui se relient à l'amour du livre, mais qu'il a fréquentées aussi en tant que savant), il confesse en avoir eu un modèle « métaphysique » — la bibliothèque de Borges —, mais aussi des « modèles physiques » : ses souvenirs surtout de la Sterling Library de l'Université de Yale (où il donne des cours).

Il a dessiné lui-même (j'ai vu chez lui certaines reproductions des « fumetti » — bandes dessinées — qu'il a publiées) et il avoue avoir fait des fumetti depuis son enfance. Il dessinait ses livres et — heureusement dirais-je — il a encore dans une caisse le « livre » écrit vers dix ans sur un « *sacerdote stregone* », où il avait fait beaucoup d'illustrations (l'île, l'architecture, les outils étaient tous dessinés en détail : « Forse il raccontare dell'abbazia è stato tornare a quel tempo e a quelle prime idee »). Le cercle se complète avec le sémioticien qui s'est intéressé aux « sig-

nes iconiques) (en critique de leur prétendue indépendance par rapport aux conditions culturelles). Ce type *visuel* a éprouvé la nécessité de compléter sa documentation pour le roman non pas uniquement par les « fiches » de bibliothèque, mais aussi par des dessins, par des maquettes ; il devait voir les endroits et les détails de tout ordre où l'action allait se dérouler. Il appelle cela construire un « mondo possibile, anche in senso fisico, che funzioni. Poi le cose vi succedono quasi da sole secondo la logica di quel mondo ». Il s'est aperçu, dit-il, que « scrivere un romanzo non è anzitutto un fatto linguistico, ma un fatto cosmologico » : mais cette construction d'un « monde possible » n'est pour lui qu'un plan d'images mentales *visuelles* (et transposé aussi en expression iconique). Pour le labyrinthe, par exemple, il devait « trovare la misura giusta », c'est-à-dire « complicato ma non troppo, che ci fossero sale senza finestre, ma non troppo, per permettere l'areazione (l'aria era necessaria per alimentare poi l'incendio) ». Une fois le plan dessiné, donc transformé en signes visuels figuratifs, concrets, l'action s'y déroulait « d'elle-même ». Son empathie en tant qu'écrivain est servie très vraisemblablement par cette capacité de visualiser les lieux et situations.

Et le contexte où il a écrit le roman — contexte dont il dément presque l'influence dans la préface (voir plus haut) ? Il me l'a affirmé de vive voix et me l'a écrit aussi : « il momento era quello in cui le Brigate Rosse avevano rapito [Aldo] Moro. Era un momento oscuro, in cui un intellettuale per la prima volta avvertiva che la sua parola, il suo intervento culturale o politico, non serviva a nulla, perché le cose stavano avvenendo in un luogo oscuro. Ecco, mi è venuta voglia di raccontare la storia oscura di un luogo oscuro dove accadevano fatti oscuri » (c'est moi qui souligne). La cerce se refait aussi avec tout ce qui est symbole du *mystère*. Le reste, dit-il, sont des « anecdotes » ; le fait qu'il ait désiré un jour empoisonner un moine, la recherche d'un lieu où cette histoire se déroule, où « mettre i monaci che avvelenano... ». Une fois ce moment d'inspiration arrivé (où il sentait que ses « saggi » ne lui suffisaient plus et qu'il avait besoin de « métaphores » ou allégories), les autres circonstances d'analogies de contexte historique s'y associaient naturellement (tel le détail que Renato Curcio vivait à Trento, tout comme Dolcino, qu'il était catholique et que sa femme s'appelait elle aussi Margherita et fut tuée dans une rixe avec la police). Eco ne connaissait pas ces détails, dit-il, quand il a décidé d'introduire Dolcino dans son roman, mais quand il les a découverts, « non ho resistito alla tentazione di metterlo in evidenza. Ma non sono queste le vere analogie. La verità è che da tempo leggevo molto sulle sette millenariste medievali », parce qu'il en trouvait des analogies avec les mouvements apparus après 1968 (radicalisme, luttes entre les divers mouvements, leurs crises etc.). Il y a, donc, un contexte extérieur, historique, qui lui a déclenché un certain « état d'âme », origine et moteur de cette « trame » tellement complexe, où se retrouvent des particularités fondamentales et des directions contradictoires elles-mêmes de la personnalité de l'écrivain. En ce moment de « crise », les différents traits se sont exacerbés (tout comme, au moment d'une maladie, les différents points faibles d'un malade deviennent plus sensibles encore et « explosent » : le trop plein devient lui-même mobile d'un roman très (ou trop ?) riche, composite même. Car il faut ajouter aussi les antécédents personnels de contradictions idéologiques de l'auteur : son adolescence vécue dans les cercles de jeunes catholiques et surtout près des frères franciscains ; jusqu'à 21 ans, « stagione cattolica-mistica », « esercizi spirituali sui monti, in vecchi monasteri ». Pour s'acheminer, après, vers la gauche.

Ce qui se révèle à l'approche de sa personnalité est une grande « ouverture amicale », la « sociabilité », mais aussi une (secrète) *grande sensibilité* (je l'ai entrevue un

instant, quand il a demandé — avec une grimace et une voix qui exprimaient ou mimaient une souffrance atroce — qu'on relève le coin d'un tableau du living-room, qui s'était un peu déplacé). Sensibilité assez cachée pourtant (sous les lunettes du savant, sous la bonhomie amicale), jusqu'à aimer les « masques » qui frisent parfois le carnaval littéraire. Je veux parler, ici, de ses pastiches, mais surtout des « textes apocryphes » qu'il a publiés.

Le pastiche et la manie des citations peuvent venir, naturellement aussi du trop plein de sa culture et de son penchant vers l'humour ou plutôt vers l'ironie ou la satire. « ... ho sempre scritto parodie letterarie, pastiches [...] ». Auteur di pastiches, se dovuto scrivere un romanzo, non poteva che essere un romanzo pastiche ». Mais Eco est arrivé jusqu'à publier non seulement sous son nom des textes qui pastichaient (*Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963), mais aussi des textes qui se disaient contenir ses idées ou même lui appartenir, et dont il paraît qu'on ne puisse être sûrs qu'il en soit l'auteur : voir la « lettre à Ricci » (in De Lauretis, 1981, p. 5-8) ou, affirme De Lauretis (1981, p. 5), l'auteur est construit comme un personnage de « racconto fantastico », ou il *mazziano assente* (loc.cit., p. 8-10), paru dans la revue *Il male*, qui publie des textes attribués fictivement à certains auteurs (in De Lauretis, 1981, p. 4).

Imposture et « beffa » : se moquer et effacer les traces. Puis-je donc être sûre que les réponses qu'il m'a données expriment sa *vérité* ? Oui, pour différentes raisons — et surtout parce que ces réponses semblent assez cohérentes avec le roman et aussi avec ses autres œuvres et, enfin, avec ce que j'ai pu glaner, après avoir rédigé mon « Questionnaire », dans des ouvrages sur Eco (surtout De Lauretis, 1981 — livre offert par Eco lui-même). Nous verrons, d'ailleurs, par l'analyse des textes à l'aide des quelques indices offerts directement (ou indirectement), par les réponses de l'auteur et aussi en intégrant le roman dans le contexte de toute son œuvre, que ce que l'analyse dynamique-contextuelle donnera pour l'analyse des textes eux-mêmes mais aussi sa contribution pour mieux déceler la personnalité multiforme (et parfois intentionnellement cachée) de l'auteur. Il me reste encore des questions que je voudrais poser à l'écrivain. Par exemple : Est-ce qu'il y a un personnage qui représenterait Aldo Moro ? Quel est en fait le rapport entre le roman et l'assassinat de Moro ? Qui serait Jorge dans la réalité actuelle ? Et les dogmatiques ? [Mais peut-être l'analyse aboutira-t-elle à quelque résultat même sans les réponses à ces questions]. « Opera chiusa » — comme la caractérisait Maria Corti (*apud* De Lauretis, 1981, p. 87) ? Je ne le trouve pas. En dépit de l'organisation en apparence très rigide et structurée (par jours et heures, circonscrite dans des lieux bien précis et par des descriptions détaillées, « expliquée » par des discours philosophiques), c'est une « œuvre ouverte » par excellence, suggérant de possibles interprétations diverses, recelant aussi des niveaux d'interprétation en profondeur, telle l'œuvre dantesque ou les six ballades de Villon décryptées par Pierre Guiraud (1968).

Pourquoi avoir choisi ces textes ? Les textes qui seront analysés ont été choisis, en fin de compte, par Eco lui-même. Car j'ai beaucoup tourné en rond pour sélectionner le texte : la préface — qui donne de brèves éclaircies sur l'écrivain, mais aussi du faux-semblant en matière de contexte ; les pages au début du roman, où il s'agit de l'interprétation des « signes » découvrant le passage du cheval Brunello — pastiche de Voltaire mais où se reflète aussi le sémioticien ; le texte d'intense sensualité, sur l'expérience érotique d'Adso avec la fille qui n'a pas de nom (« la fanciulla »), mais où s'entremêlent des symboles aussi : une scène du labyrinthe ou du scriptorium ? ; le violent sermon de Jorge ? ; l'incendie ? ; l'un des fragments de doctes ou de baroques énumérations ? ; la fin, qui recèle tant de clés et de symboles ? Mais, en conclusion, j'ai choisi exactement les textes que — modeste-

ment — l'écrivain m'indiquait lui-même, à ma question (« Quel serait le fragment — ou les fragments — qu'il vous plairait le plus qu'ils soient analysés ? » : « Risposta difficile. Il brano che penso mi sia piaciuto meglio è l'incendio » ; mais il a ajouté à la main — à la fin de cette dernière phrase dactylographiée — : « Ma amo molto anche il capitolo finale ». L'écrivain avait raison, probablement. Car ces deux textes (l'incendie et la fin du roman) me semblent mieux refléter tout le roman, le contexte extérieur, l'expérience de savant, le style et les pensées maltraitées de Eco dans ce roman.

Les deux textes analysés sont contenus dans les pages 492—496 (texte I) et 502—503 (texte II). Le premier est délimité graphiquement par l'auteur lui-même, car il commence après une pause (un interstice intratextuel) et sa fin est la fin du chapitre. Le deuxième contient deux interstices et sa fin coïncide avec la fin du livre lui-même ; son début aurait pu être à la p. 501, où il y a un interstice (« Anni dopo... ») ; mais pour des raisons d'économie d'espace et puisque cette page antérieure n'était pas indispensable à l'analyse, j'ai choisi comme début du texte la description-narration de la découverte de l'armoire qui restait encore (« Lungo un tratto di muro trovai un armadio... »).

Une première remarque s'impose : les deux textes (même le premier, qui semble bien délimité, isolé par un encadrement donné par la ligne interstitielle et par sa fin) sont des textes « ouverts » non seulement parce que — plus que tout texte, en général — ils ne peuvent être compris sans des références implicites (ou même explicites) aux contextes antérieurs, au contexte constitué par l'œuvre tout entière, par le contexte social, etc., mais surtout parce qu'ils laissent le lecteur sur sa faim, en posant même des questions sans réponse et offrant des possibilités d'interprétations multiples (leur lecture et l'analyse de style dépendent du contexte des connaissances des différents lecteurs). En tout cas, bien qu'il y ait une remarquable organisation intérieure, une simple analyse structurale 'pure' ne pourrait satisfaire à leur interprétation. Ils offrent après l'analyse la possibilité d'une meilleure interprétation des autres parties du livre tout entier, et même de la personnalité de l'auteur ; mais leurs différents niveaux ne sont intelligibles eux-mêmes que par des références contextuelles.

Les deux textes sont assez complexes en ce qui concerne tout d'abord les catégories de communication littéraire à laquelle ils appartiennent : par cela même ils sont représentatifs pour le livre tout en entier. Ils comprennent des discours narratifs-descriptifs (de tous genres : du contenu type 'roman pop' et même de bande dessinée — les aventures d'Adso revenant au couvent pour y chercher des restes de livres parmi les ruines, l'agitation des gens pendant l'incendie — au contenu d'ordre scientifique, d'histoire de l'art), de réflexion théorique-philosophique (des fragments d'« essais » parfois, des réflexions théologiques ou de sémiotique) et de dialogue (dans le texte I). Chacun dépasse cependant la catégorie explicite à laquelle il appartient. Ils sont analysables, aussi, à plus d'un seul niveau, car ils recèlent des symboles (isolés ou faisant partie des grands symboles du livre tout entier), des images, des réflexions ou des effets de style qui ne peuvent être décodés qu'en les reliant aux différents niveaux contextuels (explicite, implicite, etc., — voir Slama-Cazacu, 1973).

## Analyse du texte I (T.I.)

Le 'contenu' (narratif-descriptif, réflexions, la démarche informationnelle du dialogue). La description-narration de l'incendie de la bibliothèque est continuée depuis le moment qui en est encore le commencement (« si era appena all'inizio della tragedia ») et qui en fait succède au début proprement dit (où avait été décrit le feu détruisant la bibliothèque), jusqu'au moment final (qui clôt d'ailleurs le chapitre lui-même), où les deux protagonistes (Guglielmo et son jeune disciple, Adso) s'en vont, car il n'y a plus rien à faire et il y a « trop de confusion ». La description-narration (faite par Adso) domine dans la première partie — où Adso se trouve sans son maître, dans la deuxième partie — à partir du moment où Adso retrouve Guglielmo — domine la dialogue entre Adso et son maître ; les réflexions philosophiques entrecourent la première partie (où elles appartiennent à Adso) et constituent la matière principale du dialogue (où c'est presque de Guglielmo et uniquement qu'elles proviennent). Les lettres a.b. ... marquent pour les besoins d'analyse les paragraphes (sauf pour le dialogue, où une seule lettre indiquera plusieurs paragraphes-répliques ou, au contraire, plusieurs lettres sépareront les commentaires d'Adso englobées par Eco dans le même paragraphe ou une réplique).

Nous essaierons d'analyser le texte en partant aussi de ce premier niveau, où nous remarquons le mélange de genres dont nous avons parlé plus haut (2.2.), en même temps que celui de différents plans : le plan du narrateur ou de l'auteur supposé (Adso), qui présente sa perspective et s'adresse au lecteur, ou qui commence soit l'action soit le dialogue (voir par exemple les paragraphes f, j, l, n) ; le plan du dialogue, qui nous situe dans le plan direct de l'action et dans la perspective (imaginaire) de Guglielmo. Mais nous ne pourrions faire cette analyse qu'après avoir mieux décodé le texte, pour arriver au deuxième niveau (et peut-être à d'autres encore). De cette manière, nous découvrirons aussi un plan plus caché, en sous-texte, celui du vrai auteur — Eco — et aussi de quelques autres auteurs qu'il semble 'citer'.

Analyse des niveaux sous-jacents. Qu'est-ce qu'une 'descente' au deuxième niveau (ou aux 'autres niveaux') nous révélera-t-elle ?

Il y a un discours qui semble appartenir au premier niveau : les réflexions théoriques-philosophiques (y compris celles d'ordre théologique). Elles ne peuvent pourtant pas être isolées du contexte total : pour bien les comprendre il faut nous rapporter au contexte du roman et de l'œuvre d'Eco en général, de sa personnalité, de ses connaissances (par exemple, celles de sémiotique), de ses lectures, de ses expériences — à ces, du 'contexte vécu'. Une fois décodées à ce niveau, ces réflexions aident à leur tour au 'décryptage' du roman tout entier (et peut-être même de son auteur). C'est la raison pour laquelle nous commencerons par ces réflexions l'analyse contextuelle, de déchiffrement au deuxième niveau.

Il y a trois chaînes principales de réflexions. Une première chaîne concerne la manière dont brûle l'église abbatiale (comparaison entre ses diverses parties ou comparée en son ensemble à la bibliothèque). Bien que solide en apparence — à cause de la pierre « di cui fa pompa », elle ne peut pas résister au feu car les murs et les voûtes reposent sur une vulnérable structure en bois (a). Autre apparence — il semblait que l'incendie de l'église — plus accessible, toujours ouverte — pût être plus facilement éteint que celui de la bibliothèque, condamnée par son mystère, par son impenétrabilité même : mais il n'y avait pas assez d'eau et les gens ne savaient comment éteindre cet incendie (b). Pourtant, après avoir brûlé à grandes flammes au début, ces églises agonisent lentement, pendant plusieurs

jours. L'importance de cette chaîne pourra être révélée plus loin par l'analyse des symboles.

Une chaîne de réflexions dont les maillons sont parsemés dans le texte (et qui se reliant aussi aux images descriptives ainsi qu'aux réflexions des autres chaînes) est celle de la *confusion* ou du *désordre*. Le désordre ressort aussi (plus encore que pour la première chaîne) des images descriptives, et en général des *effets de style* (tous les gens s'agitent en désordre pour éteindre le feu de l'église [a, b], puis pour s'enfuir [d, e, g] — ce qui condamne définitivement l'église et eux-mêmes). Mais il est exprimé aussi sous forme de réflexions directes : « il n'y a pas d'ordre dans l'univers » (i), et d'ailleurs Guglielmo veut éviter le désordre concret qui arrive à son comble : « C'est trop la confusion qui... » (a). Cette chaîne nous donnera une clé pour décoder la chaîne suivante. Représentée par des moyens plus abstraits et ayant une importance fondamentale, cette chaîne concerne la *vérité* et les *signes* (réflexions qui appartiennent surtout à Guglielmo, Adso ne faisant qu'énoncer quelques réflexions plus optimistes, qui servent en fait à inciter la verve réflexive du Maître). Nous ne ferons que résumer la thèse centrale : la recherche dogmatique de la vérité mène au désastre, car il n'y a pas d'ordre logique dans l'univers (en définitive, l'œuvre est ouverte — je dirais). Guglielmo n'arrive jamais à des conclusions tranchantes et on ne peut pas dire qu'il soit complètement agnostique, ni qu'il considère les signes comme des « hiéroglyphes », ni qu'il renie complètement l'ordre universel, qui provient de la « volonté de Dieu » et de sa liberté — qui devient condamnation de l'orgueil humain (fin de k). Guglielmo affirme l'existence d'un lien entre vérité et signes : « la vérité des signes ». C'est la relation établie par l'homme entre les signes qui est mise en doute, car cette relation (qui implique un « ordre dans l'univers ») n'existe pas en réalité. L'ordre du plan mental est un échafaudage qu'il faut jeter, à la manière wittgensteinienne, après avoir servi — mais il a servi à quelque chose, pris comme « vérité ». De même évite-t-il, par son pouvoir de narrateur-demiurge, à résoudre le problème de la relation entre vérité — Dieu/« pouvoir social » — savoir — communicabilité (qui serait une chaîne subsidiaire à celle dont nous avons parlé) : car une partie du toit du dortoir tombe juste à ce moment-clé où Guglielmo (Eco) aurait peut-être dû répondre à Adso qu'il n'y aurait plus de savoir possible et communicable sans le critère de la vérité (ou vous ne pourriez pas communiquer votre savoir parce que les autres vous en empêcheraient). Ce qui semble n'être qu'un détail insignifiant — la « naïve » question d'Adso, qui fait un rapprochement entre 'Dieu' et 'le pouvoir social' qui peut empêcher la « communication » — devrait être retenu, je pense, et relié au contexte historique (plein d'« obscurités » où le romancier avouait qu'il arrivait des choses dépassant sa capacité d'homme de science ou de lettres d'agir en quelque sorte. Ces réflexions (parfois paradoxales en apparence et de toute façon évitant d'arriver à nier — ou à mettre cette affirmation dans la bouche d'un moine du Moyen Âge, ex-inquisiteur — l'omnipotence de 'Dieu') résument bien l'essentiel des pensées exprimées dans d'autres parties du livre ou par Eco lui-même dans d'autres ouvrages : « Tutti avevano la loro ragione, tutti hanno Sbagliato » (p. 207) ; à rapprocher de : « Ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno » (j), mais aussi de ses jeux « solipistes » — voir plus haut —, « si diversiva a immaginare quanti più possibili fosse possibile » [p. 309], et certainement de Pirandello) : ou « [...] la verità che non viene mai presa dal dubbio » (p. 481), « la lussuria del sapere [...] per se stesso [...] curiosità insaziabile, orgoglio dell'intelletto... », « invece di concepire uno solo, ne immagino molti errori, così non divento schiavo di nessuno » (p. 309). « Die vi consente anche di immaginarvi un mondo in cui il presunto interprete della verità altro non sia che un merlo

goffo, che ripete parole apprese tanto tempo fa » (p. 481). A rapprocher aussi de l'*Opera aperta* (en tant qu'idée générale) ou des détails donnés dans un ouvrage comme *Segno* (1981), où l'auteur peut établir la distinction (qui aurait appesanti le roman s'il l'avait faite) entre *signe* et *indice* (p. 659) qui se rapporterait aux « zoccoli » de Brunello, et peut faire la démonstration philosophique de la conclusion que « l'uomo è un segno » lui-même (p. 665). En effet, il était difficile (sinon impossible — et inutile, du point de vue de la structure du roman — d'apporter des précisions, de faire des renvois et des discussions, et en fin de compte d'argumenter, pour soutenir ces réflexions qui ne peuvent trouver leur complète compréhension que par des renvois contextuels tels ceux que nous avons évoqués. Tout semble donc un raccourci (et comme toute perspective d'un raccourci, l'idée en est biaisée). Le trop-plein scientifique et éthique, ses reminiscences théologiques et les nécessités de crédibilité narrative sont autant de poids aux chevilles du romancier, qui par-dessus le marché est « plein de doutes » lui-même.

Les *images*. Je ne veux pas y distinguer de « métaphores », ou analyser des « tropes » en général, car ce qui frappe après le décodage, plus simple, de la trame, sont les images au sens propre de *représentations visuelles* (voir la *visuallité* comme trait de la personnalité de l'écrivain, dont témoignent ses « dessins » d'enfance, ses « fumetti » plus tard). Au premier abord elles apparaissent comme appartenant au premier plan — narration qui est description en même temps ou viceversa, et il y en a qui se relient aux réflexions (par exemple : « Guardammo la chiesa che ormai ardeva lentamente, perché a proprio di queste grandi costruzioni avvampare subito nelle parti lignee e poi azionizzare per ore... » (h). Mais la majorité des images est à interpréter aussi par une analyse de second ou même de plusieurs autres plans : « la chiesa di pietra ricorda le foreste... » (a), « la spianata percorsa da creature infernali... », « il vecchio Alinardo [...] povera cosa informe » (d) etc. Chaque paragraphe (même dans le dialogue : « L'ordine [...] è come una rete, o una scala... [h] est une série d'images. Dans leur grande majorité, elles sont *visuelles* et rarement mêlées à quelques images *auditives* : « Grida di rimpianto di dolore (c), « Gli animali [...] nitrendo... » (d). Mises ensemble, dans un paragraphe, elles forment parfois des *tableaux suggestifs* et même beaux (pourtant, des renvois sont souvent inévitables : Michelangelo pour les corps qui tombent [c], les *fumetti* [Eco m'a dit, après avoir lu cette analyse : Dali et « ses chameaux »] ou des films ou peintures pour les animaux en flammes [d,e] et aussi « le cheval d'Apocalypse » : le magnifique Brunello [d], Dante pour les « forme de personne... » e « vidi »... etc.). Le tout, le texte entier, est d'une rare beauté et originalité, justement par ce collage [je dirais 'génial'] d'images banales ou 'copiées', de narration ou reviennent des scènes kitsch de roman d'aventures, de réflexions prises à divers auteurs, de références à ses propres ouvrages, de connaissances puisées dans les traités d'histoire de l'art, etc. Justement parce que c'est le « collage » — ou pour mieux dire maintenant, l'*ensemble* — qui donne la beauté de ce texte visuel, je n'ai pas voulu 'analyser' des syntagmes avec épithètes tellement communs : « la nube [...] triofante delle scintille », « la casa di Dio appare bella », « il portale bellissimo », « la Gerusalemme celeste » (a), « il magnifico Brunello », « creature infernali » (d), « mulo imbazzito » (e), « immenso fragore » (r) (« atroci belati » (r), ou des tropes dont la banalité est tellement évidente, que leur analyse ferait probablement sourire l'auteur bien conscient de ces « emprunts » (avoués d'ailleurs : l'église qui rappelle les forêts (a), « il morso del fuoco », l'église qui agonise en brûlant lentement (h), « una nuvola di scintille » (r).

Les *symboles*. Le texte en foisonne et ils s'expliquent réciproquement (par les moyens de l'analyse *dynamique*), de même qu'ils rendent leur vrai sens aux

images et aux réflexions (qui d'ailleurs leur servent de support ou aident à les exprimer en mots). Mais en même temps presque aucun de ces symboles ne pourrait être interprété comme tel par une analyse structurale 'pure', c'est-à-dire sans références à des contextes dépassant ce texte. Naturellement, je propose certains de ces symboles comme hypothèses, mais étant donnée la personnalité du romancier, il est certain qu'en général elles sont justifiées : Les *cattedrales* (« la casa di Dio ») solides en apparence et par « la pompe » dont elle se sert pour 'faire semblant', mais fragiles en réalité (a) ne symbolisent-elles pas l'Eglise en général (voir l'évolution de Eco et la perte de sa foi) ? La *biblioteca* qui est condamnée par son impenétrabilité même (a) (voir le contexte antérieur, où l'auteur a décrit le labyrinthe, mais aussi ce qu'il dira à la fin [texte II] sur les livres) et l'*église* ouverte à tous ceux qui pourraient la secourir, mais qui est vulnérable à cause d'un détail de la vie matérielle (b). Très probablement ce sont des symboles : le feu qui détruit tout d'abord « le sommet » de l'église — difficile à sauver —, ce qui fait que « le bas » brûle lui aussi (n) ; les *animaux* et surtout les *chevaux* qui évoquent l'Apocalypse ; « il vecchio Alinardo [souligné par moi] che si aggirava smarrito » et qui est abandonné, « povera cosa informe » (d) (est-ce une impression personnelle — car Eco m'a dit que Moro n'était pas représenté dans le roman — ?) ; mais j'y vois Aldo Moro, car la photographie que tous ont pu regarder dans la presse ressemble à cette image du vieux qui ne comprend ce qu'il arrive) ; les *troupeaux* de gens qui s'agitent « sans but » (e) ; *Guglielmo* qui garde sa tête froide — symbole du 'sage' dans l'agitation contemporaine ; la décision d'abandonner l'idée qu'on puisse encore sauver quelque chose et de se retirer afin d'observer « tutto senza pericolo » (h) — comme avait voulu le faire le romancier lui-même au moment de la confusion dans son propre contexte et qui a déterminé la genèse du roman ; *Jorge* qui symbolise le dogmatisme (symbole explicité par l'auteur) (i) ; les faits concrets (les crimes), qui symbolisent ici ce que Adso invoque comme « vérités » (k) ; l'escalier, symbole explicité de la vérité construite pour arriver à un but (k). Enfin, le symbole général, l'une des clés du texte : le *désordre* concret — l'agitation inefficace des gens pendant cet incendie —, qui symbolise le *désordre* du contexte spécial de l'auteur quand il a écrit le livre, de même que, peut-être, celui du monde contemporain et en tout cas de celui universel (« non vi è un ordine nell'universo » — k).

Les faits de langue. Il y a surtout quelques faits de langue qui sont à retrouver (quelques-uns encore plus fréquents, comme les énumérations) partout dans le livre. *Énumérations* qui prennent le lecteur dans un tourbillon verbal : « gli altari, i cori, le tavole dipinte, le panche, gli scranni, i candelabri » (a) ; « i volti ustionati, le membra schiacciate, i corpi scomparsi... » (c) ; « nitrendo, muggendo, belando, grugnendo... » (d). *Répétitions* (qui donnent une teinte de style archaïque ou « ecclésiastique » ou volontairement 'naïf') : « ardite come quercie, della quercia ha... » (a) ; « di nuovo impetuoso e più impetuosamente... » (d) ; « Jorge ha vinto ma voi avete vinto Jorge... » (i) ; « era vero che Adelfo [...] era vero che Venanzio [...] era vero che... » (j). Beaucoup d'*adjectifs* (rien que dans le paragraphe [a], de 20 lignes, il y a 16 adjectifs, en moyenne un par ligne), assez communs en tant qu'épithètes auprès des noms qu'ils accompagnent — *alte, ardite, arse, atroci, bello* — relativement fréquent, tout comme *grande* —, *devastato, eccessivo, immenso, infernali, insona, perversa, trionfante, venerabile*, etc. ; parsemés ici et là des adjectifs doctes, ou plus rares ou trop rares : *autocontraddittorio, comunicabile, lignee, raziocinante*. Aussi de nombreux *adverbes* qui caractérisent les actions ou même les êtres : *correre* [...] *bravamente* (a), « la chiesa, aperta maternamente » (b), « era ormai inutile » (« ardeva lentamente » (h)), « è difficile accettare » (k),

et « era difficile issarsi » (h). Certains mots ou syntagmes qui reviennent (« [preda al] disordine », « disordinatamente » [a], « opera confusa » [g], « ordine » répété quatre fois [k], « confusione » [s], un *champ sémantique* puisé au répertoire qui rend le sens général de 'confusion' et de 'manque d'ordre' (« non aveva né meta né requie », « si aggirava smarrito » [d], « senza meta o con meta illusoria »), « tornere di persona » [e], « non vi è un ordine nell'universo » [i], « erravano per la corte » [r] rendent l'impression de *désordre* que l'écrivain a voulu créer. Le *désordre* (ou la *confusion*) est d'ailleurs le *mot-clé* du texte, qui se clôt tout naturellement par la conclusion de Guglielmo : « C'è troppa confusione qui », et par la citation en latin « Non in commotioe [...] » [s].

Ces moyens linguistiques — souvent d'agglomération *baroque* — contribuent aussi bien à visualiser les scènes, à créer l'impression de dynamisme des tableaux représentés et à mettre en relief ce qui s'avère être la tonalité générale (symbole, en même temps, celle de *désordre*). En même temps, ces moyens caractérisent — considérés isolément — un style assez composite et apparemment basé sur des moyens communs.

Mais il faudra pousser plus avant dans cette forêt linguistique, pour déceler l'originalité plus cachée et des sens interprétables uniquement par des contextes plus amples.

*Moyens linguistiques de mise en relation intertextuelle.* Ces moyens, qui servent à faire une référence explicite au contexte antérieur, aident à mieux comprendre le texte. Par exemple (c'est moi qui souligne) : « dal portello bellissimo che tanto mi aveva affascinato il primo giorno (a) (non seulement référence à la description du merveilleux portail de l'église — p. 48—53 — et au fait que déjà, à ce moment-là, il avait interprété les images de ce portail comme une prémonition « di una grande e celeste carneficina » — p. 53 —, mais aussi allusion à la division à la Boccaccio du roman, en 'journées' dont maintenant on vivait déjà le septième et dernier jour). Ou : « tutti si misero a correre ancora più bravamente » (e) (par comparaison à l'aide que les gens avaient essayé d'apporter avant — p. 450 — ce moment) ; un autre 'harpon' qui relie le texte à celui qui précède : « La biblioteca era stata condannata dalla sua stessa impenetrabilità » (b) (comparaison au parfait composé avec la manière déjà décrite dont avait pris feu la bibliothèque et dont Guglielmo avait dit, p. 490 : « La biblioteca è perduta », tandis qu'Adso commentait la description en soulignant que les gens étaient accourus, « Ma non conoscevano la strada per salire allo scriptorium ») ; « Il vento si era fatto di nuovo impetuoso » (d) ('harpon' envoyé vers la p. 491, où : « Il vento, da forte era divenuto più leggero ») ; « per sfuggire a quella bieca parvenza di Armageddon (e) (déjà évoqué dans la description du portail, p. 52 : « gli sconfitti di Armageddon » ; « Jorge, dico. In quel viso devastato dall'odio per la filosofia... » (i) (allusion à la dispute philosophique précédant l'incendie, entre Guglielmo et Jorge, p. 476—483 ; d'ailleurs, tout ce que dit Guglielmo [i] est un commentaire critique à cette dispute et entre autres à la haine de Jorge contre « le rire » — p. 477—481 ; voir, ici : « Il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità », tout comme la réplique d'Adso en utilisant de nouveau le passé — « Ma era vero che le orme... » [k] renvoyait à toutes les investigations et découvertes précédentes de Guglielmo). Ces moyens linguistiques de mise en relation intertextuelle sont d'habitude les *adverbes*, les *comparaisons* (più... [plus/moins qu'auparavant]), certains mots (qui avaient déjà servi à caractériser des êtres ou des choses — la bibliothèque, Jorge etc.), les *adverbes* (ancora, ormai, etc.) et les temps des verbes, qui aident à fixer des points de repère temporels dans la dynamique contextuelle.

Une analyse portant sur les temps (et modes) des verbes s'avère utile, mais nous ne nous y attarderons pas trop. Le temps qui semble dominer — tout naturellement — surtout jusqu'au dialogue, est l'imparfait (beaucoup de : *era*). Depuis le début du texte : « Tutto il pianoro *era* in preda al disordine » (a), et jusqu'au moment où Adso pense à Guglielmo, tous les paragraphes commencent par ce temps duratif, qui rend le devenir graduel des événements déjà passés, assez distancés du moment où se situe le narrateur. A l'intérieur de chacun de ces paragraphes (a-e, g, i), le narrateur intervient plus directement, par différentes autres formes verbales, surtout le *passato remoto*.

Il n'y a pas dans ce texte (et en général dans le roman) de 'présent historique' (je dirais que ce rôle est pris par le *passato remoto*), dont nous parlerons plus loin). Le présent intervient en tant que *présent de la réflexion* (« Non vè chi non sappia... », « perché è proprio di queste grandi costruzioni... » [h]). Par ce moyen, le narrateur Adso intervient plus directement (de manière explicite) dans la narration. Le présent des réflexions apparaît parfois dans le discours de Guglielmo aussi lorsqu'il émet des idées dont il semble être assez sûr : « non vi è un ordine nell'universo » (k). D'autre part, le présent est utilisé dans le dialogue, pour marquer l'adresse et en fait la contemporanéité de la relation Guglielmo-Adso : « Voi non potete rimproverarvi nulla... » (k). Le présent le plus 'vrai', puissant, mis en relief parce qu'il est placé dans la dernière phrase du texte (et du chapitre) et qui en est la *clé*, exprime une vérité fortement ressentie par Guglielmo (qui parle), par Adso (le narrateur) — par Eco aussi, peut-être : « C'è troppa confusione ». Une fonction similaire à celle du présent des réflexions, dans des énoncés presque 'recette', ont parfois les *infinitifs*, qui apparaissent encore plus fréquents dans le dialogue, surtout chez Guglielmo : « il compito [...] è di far ridere », « imparare a liberarci... » (i). Enfin, des *dubitatifs* indiquent le doute, l'hésitation qui se cache sous certaines réflexions d'Adso : « non ci sarebbe più sapere... » (p) et surtout de Guglielmo. Enfin, le *passé composé* est assez fréquent dans le dialogue, surtout pour évoquer des événements encore plus éloignés (l) (« Jorge ha compiuto », « non ho capito » [k]).

Mais c'est surtout le *passé simple* qui joue ici (avant d'arriver au présent — du dialogue ou du moment final) le rôle d'exprimer l'intégration du narrateur dans le moment de la narration. Il s'approche brusquement (comme par un 'zoom' rapide) des événements, en s'y intégrant presque. Ce qui attire l'attention ici c'est la façon dont le passé simple s'insère presque de lui-même dans la narration des événements lointains, aussi bien parce qu'il exprime un fait qui arrive rapidement, parfois un instant fulgurant, qui frappe, mais (peut-être justement à cause du vécu à plus forte charge émotionnelle) aussi parce que le narrateur vit cet instant comme s'il y était présent. Par exemple : « Essa [la chiesa] prese fuoco in un tempo brevissimo [...] tutti si misero a correre... » (a). Près de la fin du chapitre, le *passé simple* semble être le seul temps adéquat pour la narration-description, dans laquelle les deux personnages sont intégrés : « In quel momento [...] crollò [...] (r) et l'imparfait ne revient plus. Le rôle (et le support expressif) du *passé simple* par rapport à l'imparfait est symptomatique surtout quand ils se trouvent employés dans la même phrase, à peu de distance contextuelle : « [...] [le] capre, che erravano per la corte » [le temps duratif pour l'action qui a duré et qui se trouve près et au 'second plan' : voir d'ailleurs les remarques pertinentes de ce point de vue de Cervero, 1980, p. 5], ci *passarono accanto* [le temps du moment fulgurant, où le narrateur se trouve d'ailleurs mêlé lui-même : ci... *accanto*]. Il doit y avoir ici un moyen d'expression (peut-être pas même *intentionné* par le narrateur Eco) qui montre — tout au moins dans certains passages du livre — le plan de partici-

tion du romancier aux faits de son contexte actuel, sous-jacents aux événements du 'Trecento'.

Quelques mentions sur les relations entre les personnes ou entre les actions, et le narrateur Adso (ou Guglielmo en tant que 'narrateur' dans le dialogue), identifiées en premier lieu par les personnes des verbes ou les pronoms en général et les adresses par vocatifs. Toute la première partie — jusqu'au dialogue — est narrée par Adso et il y a ici un jeu — naturel peut-être pour un texte écrit à la 1<sup>ère</sup> personne — entre 1<sup>ère</sup> et 3<sup>ème</sup> personnes des verbes concernant les événements narrés-décrits et la 1<sup>ère</sup> personne. Toutes les interventions de la 1<sup>ère</sup> personne dans ces premiers paragraphes (a — f) et leur fréquence toujours plus accrue, coïncident aussi (convergence stylistique intentionnée par Eco?) avec l'incidence plus accrue aussi des *passés* simples. Enfin, le moment où le narrateur arrive à un moment plus 'présent' du point de vue affectif (et associé à la *clé* idéative du texte — et du roman tout entier) est celui où il rencontre son maître : la 1<sup>ère</sup> personne pluriel apparaît, dans le même paragraphe, réunissant dans un *passé simple* de présence solidaire Adso et Guglielmo retrouvés : « Ci soffermammo... » (f).

Le détachement de ce qui vient d'arriver (l'incident) est évident dans le dialogue, tandis que les causes plus profondes et les commentaires en apparence ontologiques (mais qui symbolisent le contexte actuel, de Eco) dominent. Les rapports interpersonnels des interlocuteurs sont aussi d'importance secondaire, tandis que le *moi* de chacun des interlocuteurs (celui du jeune et ébloui Adso, et celui du lucide, désormais sceptique et en sous-texte 'amer' Guglielmo) semble prévaloir du point de vue linguistique dans cette partie.

Le dialogue. L'analyse de la stratégie du dialogue mène cependant à une autre conclusion. Comme dans la IX<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven — où la musique orchestrale ne suffit plus pour l'expression et le compositeur a recours à l'expression directe et puissante des voix humaines —, la dynamique de tout le texte (distribution des imparfaits, passés simples, présent pour le dialogue etc.) semble orienter les discours vers le moyen d'expression le plus présent, direct, de pensée explicite. La narration-description éclate en dialogue. Mais est-ce un *vrai* dialogue, ou bien un moyen de dissimuler le monologue de l'écrivain? Il semblerait qu'Adso le narrateur était tellement intéressé par ce que disait Guglielmo — celui qui détiendrait les grandes 'vérités' d'après lui —, qu'en fait il intervient seulement pour faire avancer la communication. Ses répliques sont brèves, il pose une question, émet un simulacre de doute, afin de donner à Guglielmo l'occasion de répondre par des 'exposés' plus longs. La stratégie du dialogue réel est simulée (apparentes interruptions, références anaphoriques, répliques qui se complètent l'une l'autre) sans pourtant avancer jusqu'à reproduire le dialogue spontané comme dans les ouvrages modernes (voir l'intervention désuète du narrateur : « dissi », etc., ou les phrases quand même trop 'construites' des interlocuteurs). Ce dialogue prétexte reflète le caractère général du roman, qui n'est qu'en apparence un roman-conversation. En sous-texte il s'agit d'un *moi* unique : celui du romancier, avec ses propres inquiétudes, hésitations, certitudes et incertitudes, doutes (« Sono pieno di dubbi... », p. 15).

Les plans de narration. Il nous reste à vérifier cette hypothèse de l'analyse du 'dialogue', par une synthèse des données obtenues jusqu'ici. Elle nous mènera au problème des plans du texte.

Les plans au niveau explicite sont représentés en premier lieu et de façon apparemment dominante par le plan du narrateur Adso : c'est lui — indiqué par la 1<sup>ère</sup> personne de la narration — qui voit, qui décrit et fait le récit des événements, qui fait des commentaires, qui sait ce qui aurait pu être ou qu'il arrivera (« Tutti avreb-

bero potuto» [h], «non lo sarebbero stati tra poco», «Non si poteva fare più nulla» [g]]. Jusqu'au moment du dialogue, il a même l'apanage des réflexions. C'est lui qui semble vivre, brusquement, des moments plus intensément affectifs (voir le passé simple). Au même niveau explicite s'ajoute, à un certain moment, le plan de Guglielmo, représenté d'habitude dans le dialogue par la 1<sup>ère</sup> personne singulier, mais aussi le plan solidaire, dans un rapprochement fait par Adso narrateur, lorsqu'il rencontre son Maître et vers la fin (1<sup>ère</sup> personne pluriel: f, r). Dans le dialogue il y a, toujours au niveau explicite: le plan d'Adso-narrateur (qui fait aussi le commentaire ou un compte rendu du dialogue, en se présentant lui-même en tant qu'interlocuteur et s'adressant au lecteur: «dissi...») et le plan de Guglielmo, l'autre interlocuteur. Chacun semble exprimer son propre 'moi' alternativement. Si nous analysons ce dialogue en essayant d'interpréter le niveau explicite pour en arriver à un niveau moins explicite, nous remarquons que c'est justement le narrateur (Adso) qui devient ici estompé, tandis que le plan de Guglielmo apparaît comme le vrai 'premier plan'. Mais qui est Guglielmo? Il semble être le pilon stable dans cette confusion, celui qui a eu la présence d'esprit pour aller chercher les sacs de voyage, qui emmène Adso vers un endroit plus à l'abri — car on ne peut plus rien faire —, pour contempler de là le désastre, et qui, à la fin, aura aussi l'initiative de quitter ce lieu où «il y a trop de confusion». L'arrêt, à l'abri, est en fait l'occasion pour arriver enfin au moment clé: le dialogue, ou plutôt le moyen pour que le plan de Guglielmo devienne le plan principal ou le vrai premier plan, bien qu'Adso continue à sembler occuper le premier plan en tant que narrateur. Il est pourtant, dans la réalité de l'acte créateur — celui du vrai narrateur, Eco — un personnage à l'ombre de la forte personnalité de Guglielmo, il est l'adolescent (bien que vieux au moment du récit, Eco semble le faire revivre les événements comme s'il était encore l'adolescent) en face de l'homme de cinquante ans, qui a emmagasiné tant de 'sagesse' et de connaissances.

Guglielmo — moine qui a vécu trop d'expériences, qui est trop savant pour avoir encore une foi dogmatique et même pour 'croire' sans se poser des questions, personnalité assez importante, qui avait essayé d'être un médiateur culturel et politique, homme désabusé qui ne renonce pourtant pas à son rôle de pédagogue en cercle restreint — qui est-il? De Lauretis (1981, p. 84) affirme que son modèle historique est Occam. Mais où sont, dans ce modèle, les autres traits de Guglielmo (entre autres, son 'umorismo' et tant d'autres traits Eco-iens)? Au niveau profond, Guglielmo est le porte-parole le plus important du romancier — car celui-ci parle aussi par d'autres personnages et en sous-texte c'est le mot d'Eco qui est mis au vrai premier plan.

En conclusion, la clé du texte est donnée par les analyses des niveaux plus profonds à l'aide aussi des contextes que nous connaissons déjà. Les événements sont filtrés à travers le vécu d'Eco. C'est son propre moi qui, obligé à vivre dans un contexte de 'confusion', veut s'en distancer, sans en réussir tout à fait: ce contexte revient toujours, comme une obsession (dont il avait pourtant essayé de se 'libérer'). Sous son apparence de savant passionné mais tempéré, sous ses lunettes — symbole de sa capacité de 'connaître' mais aussi d'un visage 'masqué' —, Guglielmo — le romancier Eco, pris quand même dans le tourbillon général du contexte universel (l'univers où il n'y a pas d'ordre) sinon aussi dans son contexte contemporain —, cache des doutes, des oscillations hypostasées au degré de principe philosophique du relativisme pirandellien: une multitude de vérités imaginées, puisqu'il n'y a pas «una sola risposta» à ses questions (p. 308). Donc une vérité unique dans cet univers qui se refuse à la catégorie «ordre» (ou règle). Le style composite est un reflet de la confusion générale, de ce tourbillon qui l'entraîne malgré lui

et dont l'un des remèdes lui semble être le recours à des poncifs, des postiches, des masques, des aveux, des pastiches ou de collages de clichés ou de 'fiches' — qui ne font que refléter encore mieux le savant trop plein de connaissances et l'homme trop sensible, tourmenté par l'obsession de «obscurités» du contexte-ambiance et des mystères personnels qu'il ne peut pénétrer (donc, par compensation, il faut se dire qu'il n'existe pas de «vérité» ou de «vérité unique»).

## Analyse du texte II (T, II)

Le 'contenu' (narratif-descriptif, réflexions). Longtemps après les événements qui avaient eu lieu au couvent italien, Adso, devenu adulte, à l'occasion de retourner en Italie et il fait un détour pour revoir les ruines de l'abbaye. Il réussit à grimper sur les murs pour arriver à la hauteur de la bibliothèque qui n'était plus qu'une galerie donnant à chaque endroit sur le vide. Le texte choisi commence avec la découverte de l'armoire et finit avec la fin même du livre. Adso est absolument seul: *narration-description et réflexions* (qui dominent ici) mettent en scène Adso uniquement. Les lettres marqueront ici chaque paragraphe proprement dit.

Nous ferons l'analyse des niveaux plus profonds de ce texte sans nous attarder sur ce qui a déjà été mis en relief par l'analyse du T.I.

Les réflexions semblent appartenir ici à Adso uniquement, un vieillard maintenant (Guglielmo n'y est même pas nommé, bien que certains idées centrales reprennent celles exprimées par son Maître: voir [d] surtout). Ses connaissances et ce qu'il dit dans ce livre ne font que répéter ce qui a déjà été dit et écrit dans les livres. Il est possible, aussi, que ce qu'il a prêté à d'autres dans son livre ne soit que le produit élaboré par lui-même, car on fait on reçoit le contenu de ces fragments de livres par 'la bouche' du narrateur. Mais au moins si ces livres recelaient-ils quelque message: il ne sait pas si ce qu'il a écrit a un sens caché, ou plusieurs, ou aucun (d). Lui-même — et le monde entier peut-être — s'approche de la mort. Il ne faut désirer que le silence. De quoi a-t-il parlé? Car nous ne détenons que le nom (renvoi au poète moyenâgeux Bernard de Morley — cf. De Lauretis, 1981, p. 86 — et à Shakespeare: «What's in a name: That which we call a rose/by any other name would smell as sweet»).

Les images rendent une atmosphère de tristesse, de *taedium vitee* aussi, d'approche de 'la mort' (tableau Brueghel, Bosch ou d'artistes allemands médiévaux). Il y a des images assez concrètes au début (a, b, c), puis elles deviennent plus pâles, mais assez puissantes du point de vue stylistique (et certaines plus 'originales' que dans d'autres passages), renforcées surtout par le fait qu'elles sont des symboles.

Presque tout est symbole ici. L'armoire (réceptacle de restes de 'savoir'); certains livres («larve di libri» [a]) qui, en apparence, sont 'bien conservés', mais qui au fond sont 'vieilliss', ne nous donnent plus rien; le trésor (qui était dans l'Edifice) devenu «misero» (b); la «biblioteca minore» (qui est représentative de celle «maggior», disparue) en fait symbole du 'réservoir' de fiches, citations (c), dont fait usage un savant, un écrivain, le romancier lui-même; le symbole de l'ecclésiastique (et en même temps de la refonte — par assimilation et peut-être par déformation — de ces matériaux vivres [d]); le désir qui le pousse vers les livres et pourtant sa déillusion, car non seulement il devient le merle qui les répète, mais ils ne contiennent pas la vérité (cet amour et malediction du livre: «libro per cui si uccide» — p. 452 — et que Jorge devrait — «quello si mangia tutto l'Aristotele» —, tout en sachant qu'il en mourrait empoisonné — p. 485 —, par haine contre le livre, mais qu'Eco avouait dévorer par amour-curiosité — cf. «io i libri

gli umani e i loro stessi spaventatissimi palafrenieri. Si vedeva bene che, in ogni caso, quella turba di villani e di uomini devoti e saggi, ma inabilissimi, non diretta da alcuno, stava intralciando anche quei soccorsi che pure avessero potuto sopraggiungere.

- a)** Tutto il pianoro era in preda al disordine. Ma si era appena all'inizio della tragedia. Perché, uscendo dalle finestre e dal tetto, la nube ormai trionfante delle scintille, incoraggiata dal vento, stava ricadendo ovunque, toccando le coperture della chiesa. Non v'è chi non sappia quante splendide cattedrali siano state vulnerabili al mosso del fuoco: perché la casa di Dio appare bella e ben difesa come la Gerusalemme celeste a causa della pietra di cui fa pompa, ma le mura e le volte si reggono su di una fragile, per quanto mirabile, architettura di legno, e se la chiesa di pietra ricorda le foreste più venerabili per le sue colonne che si diramano alte nelle volte, ardite come querce, della quercia ha sovente il corpo — come ha parimenti di legno tutto il proprio arredo, gli altari, i cori, le tavole dipinte, le panche, gli scranni, i candelabri. Così accadde per la chiesa abbaziale dal portale bellissimo che tanto mi aveva affascinato il primo giorno. Essa prese fuoco in un tempo brevissimo. I monaci e la popolazione tutta del pianoro capirono allora che era in gioco la sopravvivenza stessa dell'abbazia, e tutti si misero a correre ancora più bravamente e disordinatamente per far fronte al pericolo.
- b)** Certo la chiesa era più accessibile e quindi più difendibile della biblioteca. La biblioteca era stata condannata dalla sua stessa impenetrabilità, dal mistero che la proteggeva, dall'avarizia dei suoi accessi. La chiesa, aperta maternamente a tutti nell'ora della preghiera, a tutti era aperta nell'ora del soccorso. Ma non v'era più acqua, o almeno pochissima se ne poteva reperire depositata in quantità sufficiente, le sorgenti ne fornivano con naturale parsimonia e con lentezza non commisurata all'urgenza della bisogna. Tutti avrebbero potuto spegnere l'incendio della chiesa, nessuno sapeva ormai come. Inoltre il fuoco si era comunicato dall'alto, dove era difficile issarsi per battere le fiamme o soffocarle con terra e stracci. E quando le fiamme arrivarono da basso, era ormai inutile buttarvi terra o sabbia, che il soffitto ormai rovinava sui soccorritori travolgendone non pochi.
- c)** Così alle grida di rimpianto per le molte ricchezze arse si

stavano ora unendo le grida di dolore per i volti ustionati, le membra schiacciate, i corpi scomparsi sotto un repentino precipitar di volte.

- d)** Il vento si era fatto di nuovo impetuoso e più impetuosamente alimentava il contagio. Subito dopo la chiesa presero fuoco gli stabbi e le stalle. Gli animali terrorizzati spezzarono i loro legami, travolsero le porte, si sparsero per il pianoro nitrendo, muggendo, belando, grugnendo orribilmente. Alcune scintille raggiunsero la criniera di molti cavalli e si vide la spianata percorsa da creature infernali, da destrieri fiammeggianti che travolgevano tutto sul loro cammino che non aveva né meta né requie. Vidi il vecchio Alinaro, che si aggirava smarrito senza aver compreso cosa accadesse, travolto dal magnifico Brunello, aureolato di fuoco, trasportato nella polvere e ivi abbandonato, povera cosa informe. Ma non ebbi né modo né tempo di soccorrerlo, né di piangere la sua fine, perché scene non dissimili avvenivano ormai per ogni dove.
- e)** I cavalli in fiamme avevano trasportato il fuoco là dove il vento non lo aveva ancora fatto: ora ardevano anche le officine e la casa dei novizi. Torme di persone correvano da un capo all'altro della spianata, senza meta o con mete illusorie. Vidi Nicola, il capo ferito, l'abito a brandelli, che ormai vinto, in ginocchio sul viale di accesso, malediceva la maledizione divina. Vidi Pacifico da Tivoli che, rinunciando a ogni idea di soccorso, stava cercando di afferrare al passaggio un mulo imbizzarrito, e come vi riuscì mi gridò di fare anch'io la stessa cosa, e di fuggire, per sfuggire a quella bieca parvenza di Armageddon.
- f)** Mi chiesi allora dove fosse Guglielmo e temetti che fosse stato travolto da un crollo. Lo trovai dopo lunga ricerca nei pressi del chiostro. Aveva in mano la sua sacca da viaggio: mentre il fuoco già si comunicava alla casa dei pellegrini era salito nella sua cella per salvare almeno le sue preziosissime cose. Aveva preso anche la mia sacca, in cui trovai qualcosa di cui rivestirmi. Ci soffermammo ansanti a guardare cosa avveniva d'intorno.
- g)** Ormai l'abbazia era condannata. Quasi tutti i suoi edifici erano, quale più quale meno, raggiunti dal fuoco. Quelli ancora intatti, non lo sarebbero stati tra poco, perché tutto ormai, dagli elementi naturali all'opera confusa dei soccorritori, collaborava a propagare l'incendio. Salve rimanevano le parti non edificate, l'orto, il giardino davanti al chiostro... Non si poteva fare più nulla per salvare le costruzioni ma

bastava abbandonare l'idea di salvarle per poter osservare tutto senza pericolo, stando in zona aperta.

h) — Guardammo la chiesa che ormai ardeva lentamente, perché è proprio di queste grandi costruzioni avvampare subito nelle parti lignee e poi agonizzare per ore, talora per giorni. Diversamente fiammeggiava ancora l'Edificio. Qui il materiale combustibile era molto più ricco, il fuoco ormai propagatosi del tutto per lo scriptorium aveva ora invaso il piano della cucina. Quanto al terzo piano, dove un tempo e per centinaia di anni v'era stato il labirinto, era ormai praticamente distrutto.

i) — "Era la più grande biblioteca della cristianità," disse Guglielmo. "Ora," aggiunse, "l'Anticristo è veramente vicino perché nessuna sapienza gli farà più da barriera. D'altra parte ne abbiamo visto il volto questa notte."

"Il volto di chi?" domandarono storditi.

"Jorge, dico. In quel viso devastato dall'odio per la filosofia, ho visto per la prima volta il ritratto dell'Anticristo, che non viene dalla tribù di Giuda come vogliono i suoi annunciatori, né da un paese lontano. L'Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente. Temi, Adso, i profeti e coloro disposti a morire per la verità, che di solito fan morire moltissimi con loro, spesso prima di loro, talvolta al posto loro. Jorge ha compiuto un'opera diabolica perché amava in modo così lubrico la sua verità da osare tutto pur di distruggere la menzogna. Jorge temeva il secondo libro di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità, affinché non diventassimo schiavi dei nostri fantasmi. Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarsi dalla passione insana per la verità."

"Ma maestro," azzardai dolente, "voi ora parlate così perché siete ferito nel profondo dell'animo. Però c'è una verità, quella che avete scoperto stasera, quella cui siete arrivato interpretando le tracce che avete letto nei giorni scorsi. Jorge ha vinto, ma voi avete vinto Jorge perché avete messo a nudo la sua trama..."

"Non v'era una trama," disse Guglielmo, "e io l'ho scoperta per sbaglio."

j) L'asserito era autocontraddittorio, e non capii se veramente Guglielmo voleva che lo fosse. Ma era vero che le orme sulla neve rinviavano a Brunello," dissi, "era vero che Adel-

mo si era suicidato, era vero che Venanzio non era annegato nell'orcio, era vero che il labirinto era organizzato così come lo avete immaginato, era vero che si entrava nel finis Africae toccando la parola *quatuor*, era vero che il libro misterioso era di Aristotele... Potrei continuare a elencare tutte le cose vere che voi avete scoperto giovandovi della vostra scienza..."

"Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Sono arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno. Sono arrivato a Jorge inseguendo il disegno di una mente perversa e raziocinante, e non v'era alcun disegno, ovvero Jorge stesso era stato sopraffatto dal proprio disegno iniziale e dopo era iniziata una catena di cause, e di concause, e di cause in contraddizione tra loro, che avevano proceduto per conto proprio, creando relazioni che non dipendevano da alcun disegno. Dove sta tutta la mia saggezza? Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo."

"Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa..."

"Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelichesame die Leiter abwerfen, sò Er an ir ufgestigen ist... Si dice così?"

"Suona così nella mia lingua. Chi l'ha detto?"

"Un mistico delle tue terre. Lo ha scritto da qualche parte, non ricordo dove. E non è necessario che qualcuno un giorno ritrovi quel manoscritto. Le uniche verità che servono sono strumenti da buttare."

"Voi non potete rimproverarvi nulla, avete fatto del vostro meglio..."

"È il meglio degli uomini, che è poco. È difficile accettare l'idea che non vi può essere un ordine nell'universo, perché offenderebbe la libera volontà di Dio e la sua onnipotenza. Così la libertà di Dio è la nostra condanna, o almeno la condanna della nostra superbia."

- l) Ardu, per la prima e l'ultima volta in vita mia, una conclusione teologica: <sup>8</sup>Ma come può esistere un essere necessario totalmente inteso di possibile? Che differenza c'è allora tra Dio e il caos primigenio? Affermare l'assoluta onnipotenza di Dio e la sua assoluta disponibilità rispetto alle sue stesse scelte, non equivale a dimostrare che Dio non esiste?"
- n) Guglielmo mi guardò senza che alcun sentimento trasparisse dai tratti del suo viso, e disse: <sup>9</sup>Come potrebbe un sapiente continuare a comunicare il suo sapere se rispondesse di sì alla tua domanda? <sup>10</sup>Non capii il senso delle sue parole:
- q) "Intendete dire," chiesi, "che non ci sarebbe più sapere possibile e comunicabile, se mancasse il criterio stesso della verità, oppure che non potreste più comunicare quello che sapete perché gli altri non ve lo consentirebbero?"
- r) In quel momento una parte dei tetti del dormitorio crollò con immenso fragore soffiando verso l'altro una nuvola di scintille. Una parte delle pecore e delle capre, che erravano per la corte, ci passarono accanto lanciando atroci belati. Dei servi passarono in frotta accanto a noi, gridando, e quasi ci calpestarono.
- s) "C'è troppa confusione qui," disse Guglielmo. "Non in commoione, non in commoione Dominus."

li mangio, amari o dolci che siano», « Lettera a Ricci », U.Eco 1973, in De Lauretis 1981, p. 8); le *relativisme des vérités* (d); le *mode contemporain pris dans la danse macabre*, y compris peut-être l'évocation des événements de Prague (f — à rapprocher de p. 11); le *silence* qu'il semble chercher en ce moment, où il n'y a aussi plus d'œuvre intellectuelle, et disparition des différences (g). Enfin, le symbole de la rose (h) (pérénne par son nom, ou au contraire, réalité intangible, dont on ne possède que le fantôme, sa dénomination?): « triomphe du symbolique » (cf. De Lauretis, 1981, p. 86), cliché super-clé, qui a été choisi comme titre en concurrence avec « La Biblioteca » par exemple (cf. De Lauretis, *ibid.*), pour mieux exprimer le symbole central du livre.

La dynamique linguistique est plus lente et elle évoque bien la fatigue du narrateur (Adso — qui cache Eco).

Beaucoup de mots (noms, adjectifs etc.) ou syntagmes appartiennent aux champs lexicaux ou en général sémantiques de la tristesse, du désabusement, du scepticisme. Ce répertoire lexical dirige en fin de compte l'attention vers le désir (ou le seule possibilité entrevue) de se taire (« tacere » mot répété), du « silenzio » (répété aussi sous forme adjectivale et sans éviter un apparent pléonasm: « silenzio muto » [g]), après la recherche désespérée de signes ou messages qui puissent offrir un appui dans ce monde « obscur ». La fin souligne la convergence du froid, du livre (« scrittura ») et de la rose/nom (désespoir contextuel, non-connaissance du destin de l'œuvre et réalité qui se dérobe à la connaissance).

Le latin et l'allemand s'intègrent très naturellement (une fois, dans une phrase italienne, sans signes de citation: « che diceva tolle et lege » [c] dans ce qui semble être le monologue intérieur du vieux moine allemand (référence: le docteur mancier qui a fait des examens sévères de latin, comme tout étudiant italien à l'époque de ses études, et dont la femme est allemande elle-même).

Les verbes sont de nouveau symptomatiques: *passé simple* dominant dans a—c (le moment est très 'proche'), plus rarement des imparfaits; après le premier interstice (avant [d]): le *présent* domine (« Più rileggo. . . »), avec des *passés composés* parfois, pour ce qu'il avait fait entre le moment de ce retour au couvent et le moment présent (« queste pagine incomplete mi hanno accompagnato. . . » [d]); des *subjonctifs dubitatifs* aussi: « se io abbia. . . », « se sia data », « contenga » (d), « sia percorso » (f); après le présent, l'*avenir* du narrateur est évoqué, avant la fin: le paragraphe (g) est basé presque uniquement sur le futur. Mais le présent revient de nouveau, après le deuxième interstice, et c'est par ce temps (qui est aussi le temps où vit l'écrivain) que se termine le texte et le roman (tout comme le *Chien de Baskerville*, mentionne De Lauretis, 1981, p. 84, sans remarquer pourtant que Holmes utilise à la fin le futur — « nous pourrions nous arrêter en chemin chez Marconi pour un dîner léger » — et cela non pas pour évoquer l'Apocalypse et la mort/silence: Doyle et Eco vivaient dans des contextes différents qui leur évoquaient d'autres avénirs).

Tout naturellement, les verbes sont surtout à la 1<sup>ère</sup> personne singulier, sauf des impersonnels ou des allusions aux livres ou à la mort, terre, divinité, à la 3<sup>ème</sup> personne. En fait, explicitement il y a le plan du narrateur-Adso, face à la bibliothèque en version réduite; et un autre plan, celui du narrateur-Adso, face au plan destinée (humanité, approche de la mort, divinité), et enfin lui, face à l'œuvre ou plutôt à « nom ».

Nul doute que le plan le plus profond ne soit de nouveau celui de l'écrivain Eco: c'est lui, cette « somma plurisecolare di conoscenza » (p. 14), ce « plagiaire » confessé,

cet « eco confusa » (comme Jorge affirme que Guglielmo le soit — p. 474: « écho confus » du « son divin »), cet intellectuel déçu par le contexte qu'il a vécu de trop près et dont il veut se distancer maintenant (soit disant pour « diverger »), ce citoyen qui ne peut plus discerner parmi les choses obscures de son contexte obscur, où il y a de fortes forces plus obscures encore que l'obscurité créée par le relativisme des connaissances livresques; ce lecteur avide, qui a vécu au milieu du vacarme des livres et qui a le désir — impossible à combler — du « silence »; ce désabusé — momentanément — de tout ce que les livres contiennent sans lui donner pourtant une solution efficace ou une seule solution valable; ce sémioticien qui avait foi dans les signes, mais non pas jusqu'à croire en leur possible contenu de « vérité »; cet écrivain qui a trop lu de livres et analysé de styles, trop décodifié en tant que lecteur critique et savant, pour savoir s'il peut avoir son style à lui; cet être humain sensible à tout ce qui est percevable, et vulnérable de par le mystère, le relativisme existentiel qu'il a vécu depuis son enfance.

Paradoxe suprême: c'est ce sceptique, ce désabusé, cet écrivain — *Adso dixit* — qui désire le silence et qui ne croit plus dans l'écriture, qui écrit quand même un gros bouquin de 503 pages! Imposture de beaucoup d'écrivains, dont il y en a qui écrivent sur l'incommunicabilité ou publient des livres, tout en affirmant la gratuité de l'acte d'écriture ou l'intention de l'adresser à un lecteur.

*La relation entre les deux textes.*

Quelle est la relation entre *T.I.* et *T.II*? S'il n'y avait pas de convergence entre ces deux textes, l'une des hypothèses sur lesquelles repose l'analyse dynamique-contextuelle ne serait pas vérifiée.

Naturellement, il y a une « distance temporelle » entre les événements présentés dans les deux textes, d'où des différences (logiques pourtant, qui ne font qu'accroître leur convergence explicite). Guglielmo n'apparaît plus dans *T.II*. Dans *T.I* Adso était un adolescent de seconde importance, tandis que *T.II* le présente comme un vieillard qui est le personnage unique. La répartition des temps des verbes a dû changer, les plans explicites de même, le champ lexical sémantique devient mélancolique et même sombre.

Mais aux niveaux plus profonds, il y a convergence des réflexions et même des images en sous-texte (le relativisme épistémologique, la vérité qui ne peut pas être atteinte ou qui a des apparences multiformes, le monde qui vit dans une confusion, la réponse donnée à la fin de *T.II* à la dernière question d'Adso dans *T.I*, etc.). Convergence stylistique: le style composite — qui exprime des obsessions, des doutes et aussi le trop plein livresque —, les mêmes procédés — dans le maniement de formes des verbes par exemple —, la dynamique baroque (même dans l'apparente fatigue exprimée dans le *T.II*), les images genre *fumetti*, mais aussi reminiscences de l'histoire de l'art.

Que peut-on en conclure? Le roman est un succès, les textes que nous avons choisis pour les analyser sont parmi les meilleurs du roman, ils le représentent presque de tous points de vue, ils sont l'une des clés de succès du roman. Mais l'analyse dynamique-contextuelle fait tellement état des données contextuelles plus amples: entre autres, contexte de l'auteur, sa personnalité. Ici, l'écrivain nous annonce dès le début que ce roman n'avait pas de « rapporto con i tempi nostri » (p. 15), que c'est une simple « storia di libri », qu'il l'a écrit « per puro amor di scrittura » (en se contredisant avec nonchalance, car quelques lignes plus haut il avait avoué que c'était une manière de se libérer de ses obsessions). Le narrateur Adso lui-même n'est pas sûr si ce qu'il a écrit a un sens caché ou aucun, ou plusieurs (p. 503).

## Le plan de l'écrivain Eco

Eco dit (par la bouche de Guglielmo) qu'il veut être lucide et en fin de compte ne pas se laisser ému par la confusion, par la débâcle à laquelle il vient d'assister: « Non in commotioe... » (p. 496, s). Passons au plan de l'écrivain Eco, confessé et explicité par lui-même. Il veut composer un roman bien structuré (influencé ou non par Boccaccio: par jours et même par heures, qui introduisent une sorte de rythme voulu, de symétrie et aussi de « temps/espace exhaustifs »: le nombre des unités temporelles est strictement déterminé, l'espace aussi). C'est ce qui a fait dire (Maria Corti, *opud* De Lauretis, 1981, p. 87) que ce roman était une « opera chiusa ». On pourrait dire que cette structure est aussi un clin d'œil amusé de l'écrivain. Mais il reste tout son travail de construction qui ne peut plus être considéré une imposture: non seulement il a écrit (comme il rédige ses ouvrages scientifiques) basé sur une vaste documentation, mais il pense à tout, en construisant — par un travail de cosmologie, avoue-t-il — « un monde possible ». Il se soucie de ses lecteurs, puisqu'il prend soin de tous les détails et, par exemple, pour que l'incendie soit crédible, il « met » des fenêtres à la bibliothèque (il faut de l'air, pour alimenter le feu), mais pas trop. Imposture dans l'imposture, « quello che fingi d'essere e non sei » (*opud* De Lauretis, 1981, p. 88)?

Peut-être. Il n'y a pas un « seul » deuxième niveau que notre analyse révèle, mais plusieurs (dont quelques-uns sont encore plus profonds et plus proches de la réalité que l'écrivain nous cache). Car ce que nous avons pu utiliser pour une (première) lecture interprétative du roman c'est ce qu'on peut trouver dans les autres ouvrages, dans des bribes puisées dans un bouquin (De Lauretis, 1981) « autorisé » par Eco lui-même, auxquelles j'ai pu ajouter ses quelques réponses-confession. Une grande culture — de médiéviste, de spécialiste en sémiotique, de philosophe — et une méthode de recueillir des données (nomenclature des plantes, détails d'histoire de l'art) même dans d'autres domaines, qui tient aussi à la formation de l'homme de sciences. Méthode bibliographique aussi, dans ce rassemblement de fiches (dont il se moque, par le collage confessé — mais... voir plus bas, la « composition Eco »). Des réflexions philosophiques qui font partie non seulement de ses lectures, mais aussi d'un système qui en fin de compte apparaît comme étant le sien — car il peut soutenir une dispute en contradictoire — Jorge/Guglielmo —, mais c'est Guglielmo en définitive qui a le dernier mot et semblerait être le représentant d'Eco: passion pour les signes, méfiance envers les relations (structurelles) établies entre eux par les hommes, non-isomorphisme entre l'ordre désiré et pensé par l'homme et ce qui existe au fond dans l'univers, le non-ordre (mot que je conjure, mais qui rendrait mieux l'idée philosophique, si ce n'était le rapport qui converge à Eco-romancier, entre ce vide où il n'y a ni ordre ni désordre et le désordre réel du monde humain, plus proche encore de son contexte vidéo); conception relativiste quant aux « vérités » et anti-dogmatisme; amour des livres et en même temps vengeance sous-consciente contre ce « contexte » qui est en voie d'auto-destruction (l'incendie de ce qui n'est pas en réalité la cause du « mal » mène à la ruine de tout et de tous); apologie du « silence » (conclusion logique-mais... voir notre conclusion).

Une origine mystérieuse et une évolution personnelle contradictoire qui le particularisent (par leurs effets réciproques), dans un contexte historique qui l'a fait vivre tant de faits qui échappent à l'ordre logique, tant de vicissitudes générales stressantes (l'épithète le moins fort qu'on puisse utiliser), des événements qui opposent leur « mystère » à la soif de « connaissance » même d'un être qui n'aurait pas la configuration intellectuelle de l'« homme de science ». L'obscur et le désordre opposés

pravvissuti come tesori spolti nella terra; e incominciò a raccogliarli, come se dovessi ricomporre i fogli di un libro. Poi mi avvidi che da uno dei torrioni saliva ancora, pericolante e quasi intrata, una scala a chiocciola allo scriptorium, e di lì, inerpandosi per un pendio di macerie, si poteva arrivare all'altezza della biblioteca: la quale era però soltanto una sorta di galleria rasente le mura esterne, che dava in ogni punto sul vuoto.

- II  
a) Lungo un tratto di muro trovai un armadio, ancora miracolosamenteritto lungo la parete, non so come sopravvissuto al fuoco, marcio d'acqua e di insetti. Dentro vi stava ancora qualche foglio. Altri lacerti trovai frugando le rovine da basso. Povera messe fu la mia, ma passai una intera giornata a raccogliarla, come se da quelle disiecta membra della biblioteca dovesse pervenirmi un messaggio. Alcuni brandelli di pergamena erano scoloriti, altri lasciavano intravedere l'ombra di una immagine, a tratti il fantasma di una o più parole. Talora trovai fogli su cui erano leggibili intere frasi, più facilmente rilegature ancora intatte, difese da quelle che erano state borchie di metallo... Larve di libri, apparentemente ancora sane di fuori ma divorate all'interno: eppure qualche volta si era salvato un mezzo foglio, traspariva un incipit, un titolo...
- b) Raccolsi ogni reliquia che potei trovare, e ne empii due sacche da viaggio, abbandonando cose che mi erano utili pur di salvare quel misero tesoro.
- c) Lungo il viaggio di ritorno e poi a Melk passai molte e molte ore a tentare di decifrare quelle vestigia. Spesso ricinobbi da una parola o da una immagine residua di quale opera si trattasse. Quando ritrovai nel tempo altre copie di quei libri, li studiavo con amore, come se il fato mi avesse lasciato quel legato, come se l'averne individuato la copia distrutta fosse stato un segno chiaro del cielo che diceva tolte et lege. Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, perodi incompiuti, moncherini di libri.
- d) Più rileggo questo elenco più mi convinco che esso è effetto del caso e non contiene alcun messaggio. Ma queste pagine incomplete mi hanno accompagnato per tutta la vita che da allora mi è restata da vivere, le ho spesso consultate come un oracolo, e ho quasi l'impressione che quanto ho

302

scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, un carne a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito, né so più se io abbia sinora parlato di essi o essi abbiano parlato per bocca mia. Ma quale delle due venture si sia data, più recito a me stesso la storia che ne è sorta, meno riesco a capire se in essa vi sia una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che li connettono. Ed è cosa dura per questo vecchio monaco, alle soglie della morte, non sapere se la lettera che ha scritto contenga un qualche senso nascosto, e se più d'uno, e molti, o nessuno.

- e) Ma questa mia inabilità a vedere è forse effetto dell'ombra che la grande tenebra che si avvicina sta gettando sul mondo incanutito.
- f) Est ubi gloria nunc Babylon? Dove sono le nevi di un tempo? La terra danza la danza di Macabré, mi sembra a tratti che il Danubio sia percorso da battelli carichi di folli che vanno verso un luogo oscuro.
- g) Non mi rimane che tacere. O quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo! Tra poco mi ricongiungerò col mio principio, e non credo più che sia il Dio di gloria di cui mi avevano parlato gli abati del mio ordine, o di gioia, come credevano i minoriti di allora, forse neppure di pietà. Gott ist ein lautes Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier... Mi inoltrerei presto in questo deserto amplissimo, perfettamente piano e incommensurabile, in cui il cuore veramente pio soccombe beato. Sprofonderò nella tenebra divina, in un silenzio muto e in una unione ineffabile, e in questo sprofondarsi andrà perduta ogni eguaglianza e ogni disuguaglianza, e in quell'abisso il mio spirito perderà se stesso, e non conoscerà né l'uguale né il disuguale, né altro: e saranno dimenticate tutte le differenze, sarò nel fondamento semplice, nel deserto silenzioso dove mai si vide diversità, nell'intimo dove nessuno si trova nel proprio luogo. Cadrà nella divinità silenziosa e disabitata dove non c'è opera né immagine.

- h) Fa freddo nello scriptorium, il pollice mi duole. Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

303

à savoir et science qu'a dû vivre un imaginaire jusqu'à l'eidétisme et un sensible jusqu'à la hyperesthésie.

Une imposture voulue, une simulation déclarée, comme comportement d'écrivain antérieur même à la création de ce roman (pastiche, textes apocryphes, etc.). Attitude de fronde qui se venge par le rire, par 'la beffa'. Moins connus sont les traits qui ressortent de mon « Questionnaire » et entre autres la nécessité onirique, le 'rêve' avoué, et la 'beffa' en même temps contre l'indiscrétion : compensation aux vicissitudes ou au mystère de ses racines (« descendant des Pharaons » — ou « d'Ivan le Terrible »). Je vois l'enfant Eco devant les livres de son grand-père dont on ignore l'origine. Il les a tous dévorés et il est devenu l'écrivain Eco, qui n'a pas trouvé quand même la solution dans les 'livres' et qui rêve de passer tout — contexte obscur et le dépôt de savoir inutile — par un feu purificateur. Il en restera un trésor en miniature ; peut-être sera-t-il plus utile. Mais très probablement il n'en sera rien : les 'choses' sont ce qu'elles sont et les trames obscures restent comme avant, le 'lecteur de livres' n'en connaît rien et n'y peut rien : il ne détient que les « noms » de ces choses passées — qui sont réelles et restent souvent « obscures ».

Eco ne nie pas ces traits : certains d'entre eux il les accentue même volontiers. Et ils nous ont beaucoup aidée dans l'analyse des textes, pour arriver à la conclusion que collages, fiches bibliographiques, clichés, pastiches de romans pop, de souvenirs de fumetti n'ont pas réussi à aboutir à une simple œuvre kitsch, mais au contraire.

### « Style » ou « composition » Eco ? L'ingénieux patchwork

Il y a une composition Eco, d'étrange originalité et force suggestive, artistiquement réussie dans l'emploi même des détails de camelote de mauvais goût.

Mais on peut arriver à saisir encore plus de sens cachés (et de particularités de cette composition) justement à travers l'imposture.

L'homme de science qui a énormément lu et 'fiché' va à l'encontre de ce qu'on pourrait imputer à l'écrivain, en confessant lui-même sa technique de patchwork. Peut-être est-il sincère même, lorsqu'il avoue — par Adso — ne plus savoir s'il ne fait que répéter ce que d'autres ont dit, si c'est lui qui parle ou si c'est la somme des livres lus qui se reflète dans son roman.

En effet : est-ce que les textes analysés (et le roman en définitive) 'appartiennent-ils à Eco, ou aux auteurs qu'il a intériorisés ? Dans le premier cas, ils le reflètent aussi — et nous avons à faire à une œuvre d'art et non pas à une série de copies-xerox. Ma conclusion est positive.

L'écrivain — déterminé par ses principes philosophiques et par esprit contestataire, mais aussi par attitude de principe compensatoire ou pour 'patchwork' — essaie de brouiller les pistes. Pris lui-même dans les lacs de ses incertitudes personnelles et de sa vie intellectuelle complexe (transfigurées aussi en système philosophique compensatoire), dans les pièges de son immense culture aussi (de ses 'fiches intérieures', auxquelles il est beaucoup plus difficile à échapper qu'à celles qu'on cherche ou non dans les classeurs de savant), de ses habitudes automatisées de 'pédagogue', de ses avatars professionnels, idéologiques et socio-politiques (il s'y ajoutera peut-être, à l'avenir, les avatars et les 'tics' d'écrivain à la mode), il ne se rend pas compte que c'est quand même lui (composé de ce patchwork qui en fait un être original) qui se reflète dans ce qu'il écrit.

Une pluralité de sens ? Sans doute, car c'est l'apanage de toute œuvre réussie (« ouverte » ou non, il y a toujours des reflets, à niveaux de profondeur multiples, de la personnalité complexe de ce qu'on appelle un 'grand' écrivain). Il y a

encore plus dans ce cas : un foisonnement, une richesse provenant d'un 'trop plein'. (D'ailleurs, ce qui pourrait être dit en quelques lignes est toujours 'développé' ici, les citations abondent, les références de même : l'auteur a trop de fiches et il ne veut — ne peut plus — y renoncer ; c'est l'une des causes qui empêchent de réussir à trouver dans ce roman un texte bref et représentatif pour l'analyser).

Cette richesse est aussi la genèse du 'style' composite, baroque, dynamique, qui se complait avec sensualité aussi bien dans le magma des abstractions que dans les représentations du concret sensoriel. Mais y a-t-il un 'style' ? A dessiner, je n'ai pas parlé de 'style' ou de 'faits de style' dans l'analyse de ces textes. Le mélange continu dépasse même les cadres du concept le plus large ou sans préjugés de 'style'. Surtout que l'auteur s'y dérobe et veut qu'il y ait plusieurs moyens d'expression ou un manque d'unité de 'style'. Cependant, non seulement plus qu'ailleurs il y a une fonte complète du contenu dans l'expression et vice versa, qui fait qu'on ne puisse les séparer même pour la plus superficielle des analyses ; mais je pourrais reconnaître cette 'écriture', car il y a ce que je viens d'appeler 'la composition Eco'.

L'imposture s'impose dès le début : l'écrivain affirme qu'il ne se rapporte pas à l'actualité dans ce roman. Pourtant, il a répondu à ma réponse en évoquant le contexte précis où il a écrit ce roman, et, surtout, ce contexte s'y reflète. Analogies de faits historiques, d'ambiance générale (le désordre, la confusion, ces faits, causes et liens « obscurs », l'impossibilité de rien entreprendre contre eux, quelques détails d'anecdote). Mais — ce qui compte plus pour une œuvre d'art et n'est pas explicité — le contexte historique se reflète aussi indirectement, dans ce qu'il a de plus puissant, de 'stygmatisant' pour un écrivain : dans l'état d'esprit qu'il crée chez celui-ci (fonction, naturellement, de ses coordonnées personnelles antérieures). Il s'en venge, en écrivant et en se libérant non seulement de ses obsessions plus anciennes, mais aussi de celles provoquées par ces événements récents. Sa vengeance le porte à tout détruire — momentanément et partiellement, voir T.II — par le feu (qui détruit et purifie aussi). Eco n'a pas « empoisonné » seulement « un moine » (voir sa réponse 1), mais il a détruit tout (ou presque). Puisque Jorge, ce dogmatique haineux, a voulu faire disparaître ce qu'il y avait de plus précieux — la « trésor », la bibliothèque —, cette humanité confuse ne mérite plus qu'on la sauve ce qui aurait justement pu la sauver, et elle sera détruite elle-même.

L'intellectuel se retire, impuissant et décide au silence (en apparence : il a presque tout détruit par sa force d'imagination, mais il crée aussi — le roman — le contraire du silence). L'état d'âme généré par le contexte est (même si l'auteur affirmait qu'il s'amusait en écrivant) celui d'une grande lassitude, de dépression, qui désire le silence et qui veut tuer tout. Il semble ne désirer plus rien : il crée sa plus grande œuvre, acte de suprême imposture et de superbe vengeance.

Œuvre qui évoque les obsessions du contexte italien aussi par d'autres traits : design à la Boccaccio, œuvre à clé à la Dante, relativisme — vérités multiples —, « masques sur le visage », « o di uno o di nessuno », à la Pirandello.

L'œuvre se rebelle à la Pirandello contre son auteur, mais non pas de la manière compliquée dont fait le rapprochement De Lauretis (1981, p. 87 : « mette in scena il desiderio »). L'œuvre se rebelle aussi non pas parce qu'elle n'appartient plus à l'auteur (comme le suggère Adso à la fin). Elle se rebelle justement parce que, désirant être (eru) ou avouant être un imposteur, un comploteur — plagiaire même —, c'est toujours lui-même, l'auteur, qui transparaît à travers son œuvre. Il s'y reflète aussi par des aspects que peut-être il ne se connaissait pas ou n'avouait pas ou n'admettait pas avoir. La réalité (le puissant impact de son contexte, sa personnalité, ses fantômes) fait éruption bien qu'il ait voulu se réfugier dans les rêves,

l'imagination, les fiches bibliographiques. « Viene la natura e butta all'aria tutto » : il aurait dû ne pas oublier aussi cette réplique pirandellienne. L'œuvre — ces textes même — le montre tel qu'il est, et son contexte aussi : sensible comme un enfant savant, composite et original dans son intoxication livresque même.

avril-mai 1983

### Bibliographie

Edition du texte analysé:

Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani (1980; edizione, V, 1981).

- Bachelard, G. (1948) 1965, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti.
- Cervera, J.-A., Valenzuela (1900), *Estructura de la comunicación narrativa*, Universidad de Murcia.
- De Lauretis, Teresa (1981), Umberto Eco, Firenze, La nuova Italia (« Il castore »).
- Eco, Umberto (1962), *L'opera aperta*, Milano, Bompiani.
- (1968), *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- (1978), *Codice* (estratto da: *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Einaudi), 243—281.
- (1980), *Metafora* (idem), vol. IX, 191—236.
- (1981 a), *Segno*, vol. XII, 628—668.
- (1981 b), *Significato* (idem), 831—876.
- (1981 c), *Simbolo* (idem), 879—915.
- Fogel, J. F. (1982), Eco: le coup du latin, « Le point », no. 502, p. 31.
- Giraud, Pierre (1968), *Le jargon de Villon ou le gai savoir de la Coccille*, Paris, Gallimard.
- Slama-Cazacu (1960/1961), *Langage et contexte*, The Hague, Mouton (éd. roumaine: Bucarest, 1959).
- (1968/1973), *Introduzione alla psicolinguistica*, Bologna, Patron. (éd. angl.: The Hague-Paris, Mouton 1973; éd. roum.: Bucarest, 1968), chapitre « La stylistique et la psycholinguistique ».
- (1981 a), *Analiză dinamic-contextuală a textului literar* (« Analyse dynamique-contextuelle du texte littéraire »), in *Modalități de interpretare a textului literar*, (Symposium, 1979), Bucarest, Soc. de Științe Filologice, 38—42.
- (1981 b), *Principles for a psycholinguistic approach in stylistics: the « dynamic-contextual » analysis of literary work*, « International journal of psycholinguistics », 8 no. 3 (2), 174—188.
- (1983), *Dialog cu Umberto Eco* (« Dialogue avec — ») « România literară », 50,5.
- (1984) *Analiză dinamic-contextuală del tđsto letorario*, Bari, Adriatica, (sous presse) *Analyse dynamique-contextuelle du poème « Les aveugles », de Ch. Baudelaire, in Homenaje a Don Alvaro Galimés de Fuentes*, Madrid, Gredos (Symposium, 1980, 1981).
- et C. Frelipescu (1981) [Analyse dynamique contextuelle de] *Oul dogmatic* (« L'œuf dogmatique », de Ion Barbu (Symposium, 1979), in *Modalități...*, cité, 170—180.
- (1982), *A dynamic-contextual analysis of: Ion Barbu, « The dogmatic Egg », « Versus », 33, 3—28.*



Codex Aureus, filele de început ale celebrului manuscris carolingian, datînd din anii 805—810 e.n.

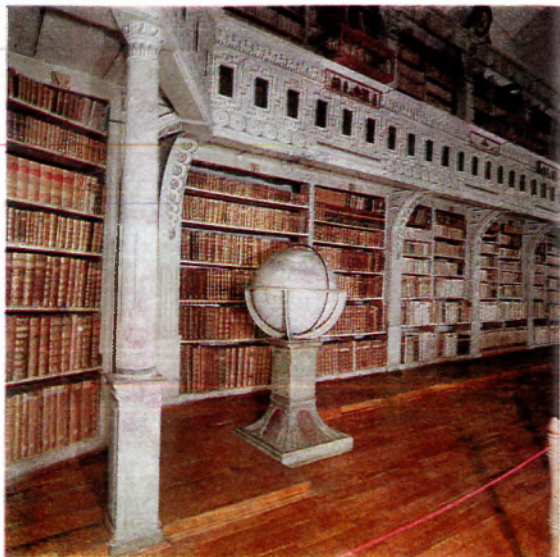
Un monument de arhitectură din inima Transilvaniei adăpostește comori unice ale spiritului european: biblioteca așezămîntului *Baththyaneum* din Alba Iulia ►

# CODEX AUREUS



IACOB MÂRZA

UN TEZAU AL CULTURII EUROPENE  
ÎN BIBLIOTECA  
BATTHYANEUM  
DIN ALBA IULIA



*Codex Aureus* își face apariția pe scena cărții europene într-un context de mare efervescentă artistică și intelectuală, la răscrucea secolelor VIII și IX e.n., când sub ocîrmuirea împăratului și Carol cel Mare, avea loc o remarcabilă sinteză între înfăptuirile orientului, de factură bizantină, și experiența occidentului, grupat sub semnul marilor fundații spirituale ctitorite de Roma veche. Așa cum s-a subliniat, Renașterea carolingiană a fost înainte de toate, un act de guvernămînt rațional care punea ordine în gîndirea epocii<sup>1</sup>. Ea a făcut dovada că un imperiu — oricît de întins — nu



poate fi cu adevărat viabil fără o legislație, o armată, o administrație și o cultură — laică și religioasă — corespunzătoare momentului istoric în care se înscrie o civilizație. Cultura și politica Bizanțului, ca și cele ale lumii musulmane, bazate fiecare în felul lor pe o vastă civilizație, au fost factori stimulatori, prin puterea exemplului, pentru activitatea spirituală a imperiului carolingian. Dar, în concretul imediat, aceasta a fost în primul rînd determinată de amplul program de măsuri gîndite în amănunt la curtea lui Carol cel Mare, care a avut înțelepciunea de a se înconjura

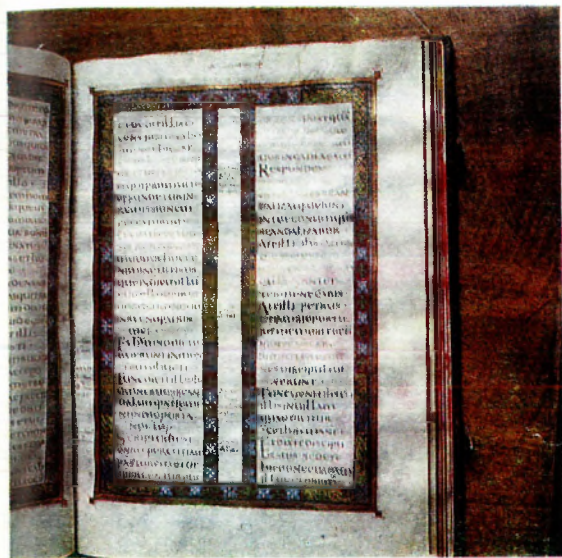
de colaboratori de seamă, printre care trei vestiți cărturari ai epocii: Alcuin, Paulus Diaconus și Eginhard. Propagator al artelor liberale sub forma unui sistem pedagogic de trei și patru cicluri (*Trivium* și *Quadrivium*) cel dintâi, născut la York în anul 735, aducea pe vechiul continent influența culturii irlandeze, de la stilul construcțiilor mănăstirești și al castelurilor, până la arta miniaturii în copierea și ornamentarea manuscriselor. La curtea imperială de la Aachen, el a înțeles așa numita *schola palatina*, unde dascăli versași predau gramatica, retorica, dialectica, astronomia, greaca și latina, muzica și unde se practica — la scară manufacturieră — scrierea și ornamentarea codicelor. La sfatul înțeleptului Alcuin, Carol cel Mare a dispus o reformă a instrumentelor de cultură din sfera de expresie a Bisericii de atunci, cu un accent special asupra lecturii și cântului, precum și a transcrierii artistice de vechi texte. Cultura istorică și teologică a găsit, în persoana italianului Paulus Diaconus (din Pisa), hagiograf, istoric și predicator, un reprezentant ilustru. Stabilit la curte încă din 782, Diaconus aducea cu sine experiența artei și culturii peninsulare, benefic marcată în secolele VII și VIII, cu precădere datorită Ravenei, de influența bizantină. Sarcina de cronicar al curții (*chronographus aulicus*) i-a revenit lui Eginhard care ne-a lăsat mărcurire o interesantă biografie a împăratului, *Vita Caroli Magni*, prețios izvor istoric pentru epocă. Purtător al specificului național franc, beneficiind de experiența acumulată la mănăstirea Fulda, Eginhard a locuit și el, cum era firesc, la curtea imperială de la Aachen, locul de unde porneau noile impulsuri de renaștere culturală și de efervescență spirituală. În acest context, deosebit de active au fost asezămintele mănăstirești din vale Rinului. Abatiile Luxeuil, Corbie, Saint Martin de Tours, Reichenau, Fulda, St. Gall, Lorsch, Trier, Treves, Reims s.a. își organizează atunci ateliere de copiat, ornamentat și păstrat cărțile (*scriptoria et armaria*). Insuși Carol cel Mare avea obiceiul să colecționeze manuscrise pentru biblioteca personală și să doneze altele. Conștient de valoarea cărților, împăratul prevedea printre altele, în testamentul său din 811, să fie vindute cărțile din biblioteca personală « /.../ la prețul lor just, iar sumele, astfel strînse, să fie împărțite sărăcilor ».

Copierea și ornamentarea cărților religioase și juridice (*libri theologici et iuridici*), uneori chiar în urma unor comenzi la curte — ating atunci un nivel nelănit în cultura Occidentului post-roman. Artă copierii și ornamentării cărților se caracterizează prin: reprezentarea predominantă a omului și a divinității; introducerea lumii reale în imagine (animale, mobilier, elemente de arhitectură); reluarea dialogului cultural cu antichitatea greco-romană, oglindită într-o formă tardivă; respingerea repertoriului decorativ anterior și adoptarea concepțiilor ornamentale anglo-irlandeze etc. Paleta cromatică se întinde la toate gamele de culori, oferite cu generalitate de regnul vegetal și mineral, în care purpura, alături de aur și argint, joacă un rol însemnat.<sup>2</sup>

Codice copiate și miniate în epoca lui Carol cel Mare se păstrează astăzi în mai multe biblioteci răspindite în întreaga lume; între acestea, *Evangelium scriptum cum aurum pictum, habens talulas eburneas*, cunoscut și sub denumirea prescurtată de *Codex Aureus*<sup>3</sup> — păstrat în țara noastră, în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia —, reprezintă o realizare în felul ei unică, sintetizând într-o manieră superlativă performanțele caligrafice, tehnice și artistice ale momentului carolingian.

## I Soarta Manuscrisului

*Codex Aureus* este un evangheliar latin. Ca alte cîteva codice carolingiene, el a fost copiat cu cerneală de aur și purpură, pe foi de pergament din piele de capră,



Codex Aureus, Filă din prețiosul text  
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)



Codex Aureus: Pagina de început a Argumentului  
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)



Codex Aureus: Atmosferă de scriptorium carolingian,  
în fundalul unei reprezentări a scriitorului (Colecția  
Batthyaneum, Alba Iulia)



Codex Aureus: un exemplu de acribie filologică — în literă de aur, aparatul concordanței celor patru texte (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)



Codex Aureus: Pagină de legătură între cele două mari diviziuni ale textului: aur pe fila pergamentului, cerneala literelor pe fond de aur (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

într-un scriptorium benedictin al mănăstirii Laurissa (astăzi Lorsch, nu departe de Worms/Rin). Se presupune că a fost realizat în jurul anilor 805—810, din porunca unui fruntas al curții sau pentru biblioteca unui membru al familiei imperiale.<sup>1</sup>

Codicele s-a păstrat inițial în biblioteca Sanctus Nazarius, din mănăstirea Laurissa, în al cărei catalog apărea înregistrat încă din anul 830. În 1232, așezămintul trecea sub administrația cardinalului de Mainz, iar mai târziu a conților din familia Pfalz/Rhin. Puțin înainte de dizolvarea mănăstirii, mai precis în 1563, principele Ottheinrich vor der Pfalz a devenit proprietarul bibliotecii pe care a mutat-o la Heidelberg, oraș cucerit și devastat în secolul următor (1622) de trupele generalului Tilly, comandantul Ligii catolice, în Războiul de 30 de ani. Un an mai târziu, Maximilian von Bayern, principe elector al Palatinatului, ceda papei Urban al VIII-lea biblioteca vechei mănăstiri benedictine care, transportată la Roma, avea curînd să fie inclusă în Biblioteca Vaticană. Doar jumătate însă din vestitul *Codex Aureus* — partea a doua și una din coperti — au ajuns în Cetatea Eternă.

Este de presupus că, în timpul jafului orașului Heidelberg, prețiosul manuscris a fost sustras din bibliotecă, dezmembrat și împărțit de mercenari, atrași de bună seamă de legătura maiestuoasă, lucrată în plăcute de fildeş chenăruite cu aur. Către mijlocul secolului al XVIII-lea, partea întâia a evangheliarului reapărea totuși în fondul unei mănăstiri austriece pe cale de desființare, de unde trecea în renumita bibliotecă a cardinalului de Viena, Christophor Migazzi. În 1785 biblioteca acestuia — și odată cu ea acest celebru manuscris — a fost achiziționată pe seama episcopului de atunci al Transilvaniei, cărturarul Ignatius Bathanyi, întregul transport ajungând la Alba Iulia, reședința acestuia, ca să-o ocupe locul în inima așezămintului, astăzi faimos în lume, al Bathyanemului. Dacă evangheliile după Luca și Ioan ajunseseră la Roma încă din 1623, înregistrate în Biblioteca Apostolică Vaticană (*Codex Palatinus*, 50) și odată cu ele a doua copertă (păstrată astăzi la Museo Sacro), din anul 1866, prima copertă se află la Victoria and Albert Museum din Londra, unde a intrat de pe urma unei achiziții de la contele Saltikoff care, la rîndul său, o cumpărase de la un colecționar din Köln în 1853.

## II Conținutul manuscrisului

*Codex Aureus* este, *stricto sensu*, un manual de uzanță liturgică<sup>2</sup>, fiecare din cele patru evanghelii — inclusiv primele două din manuscrisul de la Alba Iulia, — reprezentînd un tot unitar, ce se cuvine tratat în consecință. Codicele are următoarea structură: 1) *Prefața I: Hieronymus*; 2) *Prefața II: Scrisoarea dedicată papei Damasus*; 3) *Foile canoanelor*; 4) *Portretul evanghelistului Matei și Strămoșii lui Christos*; 5) *Evanghelia lui Matei*; 6) *Evanghelia lui Marcu*; 7) *Evanghelia lui Luca*; 8) *Evanghelia lui Ioan*.

## III Scrierea

Textul a fost scris cu cerneală de aur și purpură (de unde și numele de *Codex Aureus*). Foile au dimensiunile 370 x 271 mm. (fragmentul de la Alba Iulia) și 374 x 271 mm. (fragmentul de la Roma). Pentru textul propriu zis, conform practicii din scriptorii, copisti mănăstirii Laurissa au întrebunțat litere uncale. Unele părți ale codicelui au fost transcrise cu litere capitale rustice. Textul este copiat pe două coloane, avînd 31 rînduri la *Evangheliile lui Matei și Marcu* și 30 de rînduri la *Evangheliile lui Luca și Ioan*.<sup>3</sup>

## IV Foile canoanelor

Cole 12 foi zise «ale canoanelor», reprezintă, sub raport tehnic, un instrument de consultare a concordanțelor tematice între cele patru texte evanghelice. Universul cromatic sugerează un simbol al unității învățăturii creștinești. Pentru ornamentare este caracteristic prototipul arhitectonic al arcadelor, format dintr-o boltă mare, în interiorul căreia se află 3—4 arcuri mai mici. Ele se sprijină pe coloane puterice, ale căror fuste sînt ornate uneori cu figuri omenești.<sup>4</sup> Este semnificativ că prezența umană, element caracteristic al miniaturii carolingiene, ne întîmpină încă de la primele foi în *Codex Aureus*. Partea superioară a imaginii, prezintă, de obicei, motive fitomorfe și zoomorfe, realizate în culori de origine vegetală, cu o înaltă măiestrie artistică. Imaginile conțin, pe fiecare foie, cite o *tabula ansata*, susținută de unul sau doi îngeri. Trebuie remarcată prezența unor elemente de artă romană, preluate prin filieră bizantină, folosite la dimensiunile permise de pergament, în compoziții arcurilor mari. Ne gîndim la diferite geme și camee, în care se pot vedea personaje în mișcare. Elemente ornamentale asemănătoare întîlnim și în alte codice de epocă, de pildă în manuscrisul Harley 2788 (British Museum) și la evangheliarul de la St. Medard, Soissons (Bibliothèque Nationale, Paris).

## V Foile de titlu

O îmbinare cromatică remarcabilă atîc ca structură cînt și ca realizare artistică, oferă, cele două file reprezentînd pe evangheliști cu simbolurile lor.<sup>5</sup> La aceste imagini extraordinar de sesizante trebuie să adăugăm echilibratul frontispiciu cunoscut sub numele de «Argumentul lui Priscilian» la *Evanghelia lui Matei*, și motivele *Majestas Domini* și *Cornucopia* (cornul abundenței) de la începutul aceleiași evanghelii.

Dintre portretele evangheliștilor frapază, prin calitatea execuției tehnice, acela care-l reprezintă pe Matei (f. 13 v). Evanghelistul, surprins într-un moment de inspirație, este înfățișat pe un podium cu ornamente geometrice. Are figura unui tînar viguros, în veșminte de o culoare simbolică. În mina stîngă ține o carte deschisă, cu foile nescrise, încă; în dreapta se află condeiul. Pe o *cathedra*, în apropierea lui, se găsesc o călimară (*atramentarium*) și instrumentele de scris. Deasupra personajului este înfățișat un inger sclînd, de la care coboară inspirația către autor. Culoarele compoziției sînt vii și frapante. Părul și barba au culoarea brun-deschisă. Unica este albastră, stola violetă, iar toga, în culoare roșie, domină întreaga imagine. Chipul firesc al evanghelistului, drapajul natural al veșmintelor, înțelegerea schematică a naturii în planul al doilea (decăuiri goale cu smocuri de arbă și copaci violeti) sînt cîteva din caracteristicile reprezentării, din care se degajă calm și echilibru sufletec, făcînd ecou altor realizări miniaturale asemănătoare, înținite în alte codice carolingiene, concepute și lucrate în scriptorii din același ținut al Rinului.

Pentru cel ce contemplă filele prețioase ale acestui unic document, memorabile în primul rînd rîmîn tulburătoare imagini grupate în motivul *Majestas Domini* (f. 18 v) și inițiala dublă *LI* (*Liber*) de la începutul *Evangheliei lui Matei* (f. 19 r). Pe un fundal de purpură — culoare imperială care, de la fenicienii și pînă astăzi, sugerează puterea, — într-un chenar cadravplu cu variate motive geometrice, este plasat un medalion împunător. Aici, într-o manieră de sorginte stilistică bizantină, este înfățișată figura lui Crist Pantocrator. Personajul glorios stă pe un tron bogat ornamentat, ținînd în mîini cartea de legi și făcînd semnul binecuvîntării. Rama lată a medalionului, în care se pot surprinde patru genuri de compoziții decorative, poartă simbolurile evangheliștilor și opt portrete miniaturale

de îngeri. Structura de ansamblu a compoziției, deosebită prin echilibru, prospețimea miraculoasă a culorilor de origine vegetală (aplicate pe fundalul de purpură), cerneala de aur, bogăția elementelor decorative, (dominate de un fin geometrism), conferă acestei reprezentări valoarea unui adevărat manifest artistic. Ne găsim, într-adevăr, în fața unei realizări de excepție a miniaturii carolingiene, trădând mina sigură și ochiul exersat ale unui meșter cu gust rafinat, călăuzit de precepte temeinice și de cunoașterea aprofundată a tainei culorilor.

Față în față cu *Majestas Domini*, se află inițiala dublă a cuvântului Carte (în latină *Liber* — f. 19 r), gândită și realizată sub forma unui corn al abundenței (*Cornucopia*). Alături așadar de simbolul puterii, ochiul descoperă simbolul bogăției. Pe același fundal maiestuos de purpură, inițiala dublă LI, domină spațiul foi de pergament și captează atenția din prima clipă. Aici, în cerneală de aur și purpură întâlnim formula clasică de început: « *Incipit Evan[gelium] secundum[m] [[Mattheu[m]] [[Liber] [G]enera[ti]onis] [...]* ». Chenarul sudruplu al foi este marcat de prezența unor interesante motive geometrice, de geme și camee, dintre care unele neterminate, ceea ce le conferă un plus de farmec și valoare. Frânturi din culorile curcubeului, compuse — în jocul nuanțelor care se întrepătrund, cu un simț estetic deosebit —, conferă acestei file o pecete aparte. Conturul inițialelor, din cerneală de aur, dă naștere unui contrast splendid cu purpura imperială. Terminațiile acestor două litere, ajunse, prin înalta stilizare, motive de ornamentație, amintesc de arta miniaturii irlandeze — prezentă nu o dată în folie codicelor carolingiene — și sugerează, într-o manieră exemplară, belșugul. Alături, apar și alte elemente ornamentale de mai mici dimensiuni, sugerind discret simboluri luminoase, cruci și motive ornotomorfice așezate față în față etc.

Este semnificativ de amintit că oglinda textului, împărțită în două coloane, este încadrată în peste 3600 chenare bogat decorate, într-o paletă coloristică uimitoare, care diferă aproape total de la o foaie la alta. Talentul remarcabil și imaginația miniatorilor care au elaborat circa 100 tipuri de ornamente la chenare, în care predomină o varietate de elemente vegetale și geometrice, surprind plăcut ochiul cititorului.

## VI Legătura manuscrisului

După toate aparențele, copertile originale au fost create concomitent cu copierea textului, în jurul anilor 805—810, și, desigur, în atelierul aceleiași mănăstiri Laurissa. Plăcuțele din filde sculptat, reprezentând scene și personaje din universul biblic, sînt încasetate în table de lemn, peste care s-au aplicat chenare din aur, ornamentate în motive fitomorfice. Coperta întâia conservată astăzi la *Victoria and Albert Museum* din Londra, impresionează prin compozițiile centrale, înfățișînd pe Fecioara Maria cu pruncul, încadrată de personajele biblice Ioan și Zaharia. În partea inferioară, apar scene evocînd Nativitatea. Spre deosebire de coperta a doua, de la *Museo Sacro* din Roma, coperta de la Londra și-a pierdut chenarele de aur: coperta de la Roma reprezintă, la mijloc, un Crist flancat de doi îngeri, iar în partea de jos, unde se găsesc chenarele de aur, motivele Nativității, continuînd iconografic scenele de pe coperta întâia.\*

## Concluzii

Codex *Aureus* dovedește cu strălucire talentul și meșteșugul grupului de artiști rubricarii care, în liniștea scriptoriului mănăstirii Laurissa, au dat corp, formă și



Codex Aureus: Cele patru coloane ale concordanței textelor, strălucite de motive ornotomorfice (Colecția Iatthyaneum, Alba Iulia)

culoare unui monument unic al culturii scrise europene, dovedind, și prin tehnologia utilizată, înaltul nivel al unor cunoștințe perfect scăpinate: dau mărturie, în acest sens pergamentul în stare de excelență conservare, prospețimea nealterată a culorilor, splendorul aspect al surului și purporei. Pornind de la anumite particularități de conținut și de realizare artistică, specialiștii atribuie *Codex Aureus* grupului de manuscrise din sus amintita *Schola Palatina* (Aachen) acordându-i un loc de frunte în seria vestigiilor din acel timp, păstrate până la noi.<sup>10</sup> Cine va fi fost comanditarul lucrării nu se știe; dar pentru epoca aceea el trebuie să fi fost un personaj cultivat și cu dare de mină, probabil din cercurile apropiate curții.

Formula realizării grafice și universul cromatic se întind într-o fericită simbioză în *Codex Aureus*, iar aceste aspecte reprezintă o veritabilă performanță artistică pentru începutul secolului al IX-lea. Codicele păstrat acum la Alba Iulia este unul din marile monumente ale culturii scrise din epoca lui Carol cel Mare<sup>11</sup>, rivalizând cu alte codice copiate și miniaturate cum ar fi *Centula* (Biblioteca orășenească, Abbeville); *St. Martin des Champs* (Biblioteca Arsenalului, Paris); *St. Médard, Soissons* (Biblioteca Națională, Paris); *Ada* (Biblioteca orășenească, Trier); *Harley* (British Museum, Londra) ș.a.

În contextul celorlalte manuscrise, copiate și miniaturate în scriptoriile aceluși timp îndepărtat, *Codex Aureus* este o magistrală mărturie de civilizație. Încadrată epocii de renaștere spirituală care l-a generat, el rămâne un manifest artistic al marelui triumfuri de cultură umanistă, cu lucrările alcătuite din Orientul bizantin, lumea insulară anglo-irlandeză și Europa carolingiană.

## În spațiul mirific al Bibliotecii

Mirific în spațiul Bibliotecii este potențialul său nesfârșit de manevră. Parcurș în lung și-n lat, păstrează încă intacte rezerve de seducție. Chiar piste de cele mai frecventate, se încarcă pentru fiecare cercetător cu imprevizibile promisiuni. Un fel de *ponta rei* face să captăm mereu alte unde-semnal, căci traseele lecturii nu seamănă niciodată. Orice reîntoarcere conține, în principiu, o doză de inedit, măcar de ordinul etalonării și ierarhizării materiale, absolut necesare generalizărilor scotante.

Oricit de larg-cuprinzător concepute, la capătul unor harnice investigații, încercările de sinteză asupra diverselor teritorii spirituale rămân deschise eventualelor întregiri. Mai cu seamă în condițiile noastre, grevate de puținătatea explorărilor bibliografice la scară națională, asumarea și prelucrarea informației în sine comportă rețuturi continue. Ar fi curată prezența ambiția ultimului cuvânt, confrunțată obsesiv cu limitele mijloacelor instituite avute la îndemână. Astfel stînd lucrurile revine fiecărei incursiuni pe meridiane mai apropiate ori mai îndepărtate, mai familiare ori mai exotice, să sugereze direcții, ipoteze interpretative, să incite interesul mai departe, spre a obține, prin palpi repetate, stăpînirea fermă a tuturor contururilor. În orice caz, nu pornim la drum cu pași numărați dinainte, nici nu punem punct preocupărilor noastre cu trăsarea anumitor jaloane. Materia însăși se înfățișează diferențiat, cu predominanțe și zone ce scapă vederii imediate, așa că sînt de imaginat oricînd recuperări, neștiute implicații. Încă o mărturie, cit de izolată, scoasă la suprafață, introdusă în circuit, prilejuiește noi deparțări — fie și pe porțiuni restrînsă — ascute unghiuri de observație în avantajul unei receptivități nuanțate, cit mai echilibrată. Se justifică, deci.

Susceptibil de sistematizări suplimentare pe parcurs apare, din capul locului, capitolul *relațiilor*, al raporturilor stabilite în timp cu celelalte culturi. Reconstituirea lor în toată întinderea și diversitatea vine să consolideze, să întărească suplă disponibilitățile și conștiința dialogului contemporan, desfășurat ca un cadru proprie angajării și promovării propriei identități spirituale.

<sup>10</sup> Aspecte ale civilizației carolingiene la: J. Catmeze, *Charlemagne. Sa vie et son œuvre*, Paris, 1945; H. Bauer, *Reise in die Karolingerzeit*, Leipzig, 1974 și în volumul Karl der Grasse. *Werk und Wirkung*, Aachen, 1965, p. 99.

<sup>11</sup> W. Koehler, *Die karolingischen Miniaturen*, I—III, Berlin, 1930—1960; *L'enluminure carolingienne, in Liber librorum. Cinq mille ans d'art du livre*. Présenté par H. D. L. Vervaeke. Introduction de H. Liebars, Bruxelles, « Arcade », MCMLXXIII, p. 199—208.

<sup>12</sup> O prezentare a manuscrisului, la D. Simonescu, *Codex Aureus*; idem, *Un manuscris carolingian la Alba Iulia*; idem, *Alba Iulia*, 1973, pp. 777—781; R. Cosmănescu, *Le Alba Iulia un manuscrit de la bibliothèque lui Carol cel Mare*, în *Magazin istoric*, III, 3 (24), 1969, pp. 38—39.

<sup>13</sup> Istoriografia asupra codicelui în *Das Lorscher Evangelien*. Einleitung von W. Braunsfels, München, Prestel Verlag; Karl der Grasse. *Werk und Wirkung*, p. 254—256 (Nr. 418, 521, 522), fig. 58, 59, 96, 97. Menționează specială marea rezultatul investigațiilor lui R. Srenitvinsky, *Der Codex Aureus von Lorsch jetzt in Gyllafthévar*, in *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, Neue Folge, II, 1912, p. 131—151.

<sup>14</sup> *Das Lorscher Evangelien*, pp. 6—8.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 8; D. Simonescu, *Codex Aureus*, pp. 6—7.

<sup>16</sup> *Das Lorscher Evangelien*, p. 8—10.

<sup>17</sup> *Das Lorscher Evangelien*, pp. 15—20, Vezi și D. Simonescu, *Codex Aureus*, pp. 8—10.

<sup>18</sup> Karl der Grasse, *Werk und Wirkung*, pp. 254—256; *Das Lorscher Evangelien*, pp. 20—24, Cf. și Ad. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I—IV, Berlin, 1914—1926.

<sup>19</sup> Vezi și opiniile lui V. Văcișanu, *Betrachtungen über der Figurenschmuck der Aachen-Handschriften*, in *Revue romaine d'histoire de l'art*, Série beaux-arts, XI, 1974, pp. 59—83; idem, *Istoria artei europene*, I, Epoca medie, București, Edit. did. și ped., 1967, pp. 130—131, 140—142.

<sup>20</sup> Între 26 iunie — 19 septembrie 1965 a fost deschisă la Aachen o expoziție, cu ocazia împinării a 1200 de ani de la prima atestare documentară a localității ca oraș și a 800 de ani de la beatificarea lui Carol cel Mare (1145). Renașterea carolingiană a fost ilustrată și cu *Codex Aureus*. Manuscrisul a fost integrat, după mai multe decenii, pentru durată expoziției. S-au prezentat cele două părți din codice, pluse în patrimoniul românesc și italian, inclusiv copierile originale, conservate astăzi la Londra și Roma. Manuscrisul s-a bucurat de un succes datorat vizitatorilor, încununînd admirația și prețuirea specialiștilor dar și a bibliofililor. Facsimilarea codicelui, executată de Prestel Verlag, München, operație tehnică finalizată abia în 1967, este o dovadă a interesului științific și cultural stînd de *Codex Aureus* pe plan continental. Cf. I. Ionașcu, *Expoziția internațională « Carol cel Mare » de la Aachen*, în *Revista muzeelor*, I, 4, 1965, pp. 339—341; V. Văcișanu, *Codex Aureus la Aachen*, în *Familia*, I, 4, 1965, p. 11.

## Iarși Danemarca...

La puțină vreme după lansarea triplului caiet *Danemarca — o punte către lume* («*Secolul 20*», 222—223—224/1979), ieșea la lumină, prin străduințele conjugate ale mai multor cercetători de la Institutul de istorie și teorie literară «*G. Călinescu*», primul volum din «*Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918)*». Lucrare fără precedent, judicios fundamentată, devine de aici înainte indispensabilă studiilor comparatiste. Cel puțin în aria culturilor mai puțin cirkulate, datele aduse în atenție întrec aproape tot ce se știa. Nu fac excepție, pentru perioada enunțată, cele privitoare la căile urmate de pătrunderea și răspindirea literaturii daneze la noi. Printre antecedentele nebănuite, e de înregistrat faptul că în «*Flacăra*» de la 1913 fusese marcată existența legendară lui Hamlet în cronică la Saxo Grammaticus. Statistica ecourilor reverberate în jurul personalității teoreticianului și criticului Georg Brandes apare îmbogățită în detalii. Numeroase repere, pentru prima oară grupate izolat, se raportează la expansiunea basmelor lui Hans Cristian Andersen. Rezultă limpede că generații întregi de cititori au crescut în cultul blîndului povestitor danez. Printre cei dinți traducători, era, la 1885, savantul filolog M. Gaster — iar, mai departe, cariera prodigioasă a unora dintre texte este atestată de înregistrarea lor, la scurte intervale, în versiuni românești diferite. Ar fi aici un subiect de studiu, cu ramificații multiple pentru sociologia receptării literare, angajînd mutațiile de mentalitate, seria modelelor intrate în conjuncție, selecția tipologică și ordinea preferențială. Desigur, a trage toate firele într-o imagine absolută e prematur, pînă nu se vor concretiza cercetările în instrumente de lucru similare, extinse și asupra perioadei de după 1918. Pînă atunci, vor continua să contze inițiativele parțiale, secvențe detașate, articulații intrate pe rînd în angrenajele studiului, pentru a completa verigile unui lanț de desfășurări coerente, concludente prin toate manifestările sale.

Un episod uitat dar foarte elocvent în suita contactelor spirituale româno-daneze relevă contribuția de pionier a profesorului și istoricului de artă G. Oprescu. Lui i se datorește, pe cînd îndeplinea și funcția de director al «*Muzeului Toma Stelian*», organizarea la București — între 5 decembrie 1936 și 18 ianuarie 1937 — a primei expoziții de artă daneză. Un catalog anume consacrat evenimentului ne edifică asupra amplitudinii sale, a premizelor și scopurilor avute în vedere. Decisive au fost, după mărturiile organizatorului, într-un succint «*cuvînt înainte*», impresiile nemijlocite culese despre patrimoniul artel daneze cu prilejul vizitelor în muzee din Copenhaga, precum și întîlnirile cu lucrări reprezentative expuse temporar la Paris, Veneția sau Bruxelles: «*Am crezut nimerit să încerc a aduce și la București o selecție de opere caracteristice — pictură și sculptură — și să dau astfel publicului nostru prilejul de comparații instructive și de cunoaștere directă a unor probleme, altele decît cele cu care era obișnuit*». Cu experiența sa în materie de stimulare a dialogului cultural, acumulată pe cînd activase la Geneva în cadrul Comisiei de

cooperare intelectuală, G. Oprescu urmărea deliberat să ofere publicului nostru bucurăstean ocazia unor inedite apropieri, accesul către o spiritualitate mai puțin cunoscută: «*În operele pictorilor danezi... apare sufletul poporului, cu o putere și cu o sinceritate care ne uimesc. Manifestarea artistică va fi, deci, o imagine fidelă a acestui suflet, pe măsura lui, dar tocmai de aceea reprezentativă, demnă de a fi studiată de oricine dorește să pătrundă caracterele acestei nații, bună, iubitoare de ordine și de adevăr, de un echilibru de temperament remarcabil, optimistă, sociabilă, cu idei largi, fără elanuri disproporționate cu puterile sale, fără neliniști romantice — spre deosebire de ceilalți scandinavi — fără idei turburi, iubind natura și viața tîhnită, în sinul familiei sau în tovărășia prietenilor. Ceva din farmecul povestirilor lui Andersen, care au legănat și au luminat copilăria noastră, se află ascuns în multe din pinzele ieșite din mina pictorilor*». Poate părea ușor idilizantă caracterizarea, mai ales în ce privește absența «*neliniștilor romantice*», dacă ne gîndim că danezii l-au dat lumii pe Kierkegaard. Dar, în același timp, trebuie ținut seama că accentele erau intenționat puse pe elementele de mai sigură accesibilitate, cu șanse mai evidente de a trezi reacții favorabile, posibile afinități, iar nu pe diferențierile de natură să deruteze, să alimenteze sentimentul distanței și incommunicabilității. Buzuit pe considerente identice, ministrul de atunci al Danemarcei în capitala României, Erik Biering, invita presa, în ajunul deschiderii expoziției, pentru a declara: «*... am speranța ca această primă expoziție oficială de artă daneză să fie văzută și înțeleasă de compatrioții dumneavoastră, nu numai de către artiști, ci și de marea publică, căci numai astfel putem ajunge la scopul ce am urmărit de a ne cunoaște reciproc și prin aceasta de a desvolta prietenia între Danemarca și România*». Într-un consens se pronunța, la rîndu-i, pictorul Erick Struckmann, venit anume la București ca reprezentant al ministerului danez de instrucție și în calitate de președinte al asociației artiștilor danezi. A doua zi, după vernisaj presa bucurăsteană, marile cotidiene, rezervau ample spații reportajului și fotografiilor de la inaugurare. Merită reșinută prezența în asistență a unor personalități ilustre din viața noastră artistică: Mihaela Petrascu, I. Jalea, M. Teșanu, Marius Bunesuc, J. Steriadi, Kimon Loghi, Ș. Popescu, Oscar Spaethe, K. H. Zambaccian.

Spațiile «*Muzeului Toma Stelian*» ofereau o adevărată panoramă a principalelor tendințe din arta daneză a ultimelor decenii, reprezentate printr-o amplă și variată suită de peste o sută lucrări, semnate de 36 pictori și 19 sculptori. Ecourile n-aveau să întîrzie. Cronicarii de specialitate al *Adevărului*, criticul Eugen Crăciun nota în rubrica sa «*Linii, forme, culori*» din 16 decembrie: «*Trebuie să spunem de la început că expoziția este demnă de cel mai viu interes. Ea nu trebuie însă judecată cu criterii preconcepționale. Avem, ca latinii formați la școala latină, un anumit fel de a privi și la reda natura colorată. Pictura daneză contemporană, deși nu poate invoca influențe exclusiv naționale, a căutat să afirme o viziune proprie pe cît posibil. Ea vine cu unele îndrăzneții, cu unele stridențe, cu unele încercări de a interpreta formele și culorile după ritmuri care la noi vor surprinde. Chiar dacă nu ne putem*

Însuși această modalitate a plasticeii, prea diferită de a noastră, nu putem decât simpatiza cu sinceritatea pe care o vedește și cu efortul aproape disperat care ming artiști de această calitate spre culmi atât de des inaccesibile ».

Formal elogioase, aprecierile conțin abia mascate reticențe, mărturisite indirect chiar prin afirmația imediată: « Sculptura daneză ne este mult mai prietenoasă. Se pare într-adevăr, că în expoziție, sculptura producea o impresie net avantajoasă. Cînd G. Oprescu se decide, pe lîngă rîndurile de prezentare generală din Catalog, să revină mai aplicat în spațiul rezervat cronicii sale permanente din coloanele cotidianului *Universul*, începe analiza tocmai cu sculptura. Fără a sugera raporturi ierarhice diferențiate, totuși funcționează și la el o vizibilă ordine preferențială. Comentariul său apare imediat după al lui Eug. Crăciun, la 17 dec. Iuind lucrurile mai sistematic, dintr-o perspectivă istorică: « Un punct de atracție deosebită îl oferă în expoziția daneză numărul și calitatea excepțională a sculpturilor. Ele ne izbesc de la intrare și imprimă întregii manifestări un caracter de grandioare și de solemnitate... ». Bineînțeles reperul consacrat rămîne Thorwaldsen: « Numele lui s-a citat alături de cel al lui Canova, și a fost pronunțat de unii cu aceeași admirație flerbințe, de alții cu aceeași iritație, ca și cel al marelui italian. În afară de opera lăsată, în fața căreia, oricare ar fi preferințele noastre, trebuie să ne înclinăm cu admirație, el a dat Danemarcei un model, și a pus bazele unei tradiții. Oricine ține o daltă în mînă și se pregătește să cîmpească piatră, în această țară, este conștient de răspunderea co-și asumă. El nu poate crea ceva inferior renumelui pe care generațiile trecute l-au primit moștenite. De aici ținuta tuturor acestor sculpturi, idealul lor înalt, cunoașterea desăvîrșită a maseiugului, la feluî în care trebuie tratat orice material ». Este un fel interesant de a pune problema tradiției și a integrării ei, ca factor de stimulare a exigențelor artistice, în dialectica prezentului. Criticul trece în revistă mai multe exemple de « sensibilitate și adîncă știință » sculpturală, pentru a se opri asupra operelor unui artist dispărut în floarea vîrstei, anume Kai Nielsen: « Nudul de piatră artificială are noblețea, morbidezza și adîncimea de expresie a operelor lui Rodin. De un modelu impecabil, bucată echilibrată și armonioasă, ori de unde am privi-o, ea este încă plină de poezie, văzută de un senzual, care s-a priceput să ridice impresiile simțurilor sale pînă la înălțimea unde totul se traduce în putere spirituală. Același lucru se poate spune și despre nudul de bronz. Gesturile grele, bolnave, sînt ca o deșteptare dintr-un vis de voluptate. Viața palpită pretutindeni în trupul așa de plin construit. »

Abia la 12 ianuarie 1937 G. Oprescu duce mai departe expertiza, ocupîndu-se și de pictură, după un interval mai mare de observare a reacțiilor publicului: « Am constatat eu însumi nenumărate la mulți dintre vizitatorii muzeului, o rezistență chiar... » — Se gîndește, s-ar părea, și la rezerva cronicarului de la *Adevărul*: « Evident, nimic mai respectabil decît o opinie sinceră, exprimată chiar cu vehemență. Cînd se vorbește însă de aprecierea manifestării unui popor, care, în alte direcții, a dat atîtea probe de seriozitate, de cîmînșenie, de adevărată cultură, această

opinie trebuie să fie precedată de acea dorință de înțelegere, chiar a formelor cu care nu sîntem familiarizați, care singură dă preț părerilor noastre. Căci, dacă un artist a pus în opera sa francheță și dacă, ca să se exprime, a luat toate măsurile ca nici un secret al artei să nu-i fie necunoscut, mai mult nu-i putem cere. Restul intră în domeniul incompatibilității ». Observăm fuga argumentată de excesele dogmatismului estetic. Autenticitatea inspirației și cultura sînt pentru el locul normelor anchilozante. Criteriul culturii, într-un sens mai larg, ca proces de armonizare a gusturilor și întreținere a receptivității favorabile creației originale, a cîntărit cînd s-a decis însăși organizarea expoziției: « ... tocmai pentru că avem aface cu o producție picturală așa de deosebită de a noastră, era esențial a o face cunoscută la București. Să știm cu toții că, în afară de școala franceză și de școala română, din atîtea puncte de vedere înrudită cu cea franceză, mai sînt astăzi multe forme de pictură, care pot să nu ne mulțumească, dar care există și de care se cuvine să ținem seamă. Datoria oricărui om cult de la noi, artist sau amator, este să le cunoască ». Sensibil la reacțiile publicului, asumîndu-și rolul deloc ușor de modelator al opiniei, criticul întreprinde astfel examenul operelor expuse încît să ofere privitorilor, pe cît posibil, ceea ce mai adecvata unei percepții avizate, pe cont propriu. Nu-i vorba de concesi, de simplificări vulgarizate. « e, ci de a evidenția acele criterii catalizatoare, capabile să omogenizeze impresiile, să le dea un statut autonom, durabil, fundat pe o înțelegere care fructifică senzațiile vie, nemijlocite, și le ridică deasupra fluctuațiilor, capriciilor, improvizărilor survenite oriunde judecata, lăsată la voia întîmplării, e privată de fermitatea gustului cizelat prin experiență și cultură. Investigația va fi abia condusă într-o succesiune gradată de nuanțări, de factorii intrați în obișnuință, — îngăduind, prin reflex, asemănări chemate să orienteze atenția —, către notele distinctive, aparent ciudate, dar încărcate, în fond, de semnificații revelatoare pentru viziunea originală a artiștilor în cauză. Uzul demonstrației, de pildă, cere să se facă apel la noțiunea curentă de « impresionism », spre a marca refuzul tiparelor tradiționale, academizante, numai că imediat sînt introduse disocieri, în așa fel că fenomenul iese din îngrădirile etichetelor convenționale, capătă structură și rezonanță particulară, înconfundabilă: « ... pentru danezi, ca și pentru ceilalți scandinavi, impresionismul este egal cu luminismul. Lumina nu este însă înțeleasă ca acel element victorios, care modelează viața și nu lasă nimic din ce e frumos neatinat de puterea lui, în sens mediteranean, ci ca o evocatoare de mistere, de contraste, ca o metodă de analiză a lucrurilor ascunse, ca un agent principal al unei noi dramaturgii în artă ». În locul euforiei solare familiare la meridianul nostru, apare o simbolistică grea de înțelesuri, scoase din zone ce scapă adesea conștiinței, obsesii bizare la prima vedere, însă deplin justificate pe dinăuntru, indicînd straturii și metamorfoze de adîncime ale sensibilității artistice. Însuși soarele devine obiectul unor fantezii individualizante: « Unul ni-l arată ca pe o nebulosă, din vremea cînd lumea noastră era un gaz incandescent; altul, ca un disc care face explozie, însoțit în același timp, cum se

întâmplă în realitate atunci când primim o lumină puternică, de mai multe forme identice în culori întunecate; un al treilea îl imaginează luptând cu ceața, izbutind să pătrundă cu greu ca să lumineze, fantomă, câteva figuri livide». Întreagă această strategie de apropiere și pătrundere într-un univers străin, uneori straniu, corespunde unei pedagogii al cărei țel suprem rămâne mai exacta cunoaștere a propriului nostru potențial artistic. Spunem «pedagogie» fiindcă George Oprescu nu s-a limitat la o inițiativă izolată; ci a dirijat activitățile «Muzeului Toma Stelian», a pus la cale o serie de expoziții internaționale, precis gândite în spiritul celui mai eficient dialog. Artă engleză, franceză, italiană, japoneză, poloneză, pe lângă cea daneză, era sub diverse aspecte propusă meditației publicului bucureșten. Cîndva, criticul organizator își mărturisise programul urmat perseverent: «Toate aceste expoziții au fost utile: unele, ca să ne arate în ce constau similitudinile noastre cu anume alte popoare, cum ar fi cel francez sau italian; altele, pentru a pune în relief tocmai deosebirile, a preciza astfel prin comparație, care este felul și intensitatea reacțiilor noastre, întrucît se manifestă prin culoare, prin linie sau prin materia plastică» (*Doi ani de critică artistică — note și impresii*, 1939, pp. 44—45). Considerațiile profesorului păstrează o nealterată actualitate, după cum inițiativa sa mai are încă putere de exemplu în materie de stimulare a contactelor spirituale, totdeauna folositoare pentru afirmarea substanțială în circuit universal.

## Iarși Finlanda...

După Danemarca, următoarea etapă în investigarea spațiului spiritual septentrional a constituit-o Finlanda («Secolul 20» 262—263—264/1982). Și de astă dată, a existat preocuparea de a marca momentele de interferență și apropiere de-alungul istoriei, iar un documentar special fixa cronologic cele mai importante repere «în itinerariul unei cunoașteri reciproce». Vicisitudinile trecutului au făcut ca printre cei dintâi factori de contact să fie un număr apreciabil de ofițeri de origine finlandeză încorporați în armata rusă și aduși pe meleagurile moldo-valahice de desfășurarea campaniei militare antio-tomane din 1828—29. Trecerea lor, semnalată în documentarul amintit, s-a soldat cu mărturiu elocvente despre atmosfera din țările noastre la acea dată. Mai mult însă: acomodarea cu ambianța românească a mers pînă la decizia de împămintenire. Cel puțin acesta a fost cazul lui Ernest Salmen, a cărui carieră de inginer-militar avea să se împlinească în România, unde s-a și stins la 1856, cînd ajunsese destul de sus în ierarhia socială. Avea grad de colonel și titlul de cavalier, aghiotant al Domnitorului, fiind comandantul Școlii Militare. Ca atare, i se organizează funeralii conforme rangului, cu care prilej rostește elogiu disprețului pastorul Rudolf Neumeister de la biserica evanghelic-luterană din București. Era același Neumeister dascălul de latină și germană al lui

Odobescu, pînă la plecarea sa pentru studii, la Paris, în 1850. Tot el era autor de scurte lucrări dramatice de inspirație istorică, publicate la Lipsa înaintea de 1846 (*Irod și Mariana, Hannibal și Livia*), colaborator constant al foli germane din capitala Țării Românești și semnatar de versuri prin alte locuri. Orația sa funebă se tipărește în foaie volantă, păstrîndu-se atașată la colecția «Vestitorului Românesc» al lui Zaharia Karkaleki, între numerele 35(12 mai) și 36(16 mai 1856). Oratorul deplîngea pierderea merituosului bărbat răpus de «greaua suferință» și lăsînd în urmă «numeroasă familie, vrednică de plîns, din cauza atîtor orfani cel mai mulți încă nevîrstnici». Nicîm indiciu asupra vîrstei, doar despre locul de naștere: «Născut la Nordul Finlandei». Firește, este subliniat momentul deciziei lui Salmen de a rămîne printre noi: «poprit fiind de amor, așa legați așa de puternică, și-și cîștigă pîinea în timp de 20 de ani cu multă trudă». Căm despre ce fel de trudă putea fi vorba deducem din alte izvoare. A fost o vreme de instabilitate pentru proaspătul transmutat de pe meleagurile finlandeze, cînd va fi depins de angajamente temporare, nici sigure, nici prea lucrative. În «Buletinul General Administrativ» pe 1836 îl găsim primind îngăduința de a exercita profesiunea de «hotarnic și inginer». Devenea, astfel, pînă în aceeași branșă cu Teodor Diamant care, și el, anunța în «Curierul Românesc» din acel an deschiderea unui birou de consultații ca Inginer hotarnic. Măsurători de moșii, angajări în operații de parcelări, treburi care cereau deplasări prin cîntește cu funduri de țară, cu zile de-a rîndul în dogoarea soarelui ori în bătaia vîntului, la cheremul vechililor mai mult decît al boierului. La început, trebuia să fi atîrnat greu și handicapul necunoașterii limbii pe lângă celelalte dificultăți ale adaptării la obiceiurile pămîntului. Faptul că a rezistat spune mult despre țaria sentimentelor ce l-au determinat să nu se ataseze. Steaua lui Salmen începu să urce cu adevărat după Revoluție, odată cu reîntregirea sa în armată. În 1849, «Buletinul» înregistrează admiterea fostului căpitan în rezervă, Ernest Salmen, ca maior în oștirea română. Un an mai tîrziu va face parte din Comisia pregătitoare pentru participarea Țării Românești la Expoziția universală de industrie și comerț de la Londra — alături de I. Filipescu, șeful Departamentului Visteriei, de banul M. Ghica, de logofăt N. Băleanu, de ducerul Petriche Poșaru și alții. Se poate presupune că era, de-acum, bine integrat locului. Nu numai că prindea rădăcini, dar începea să se și distingă, drept care primește ranguri, distincții, misiuni plenipotenciare (de pildă, în 1854, pe lângă generalul Budberg, împreună cu maiorul Cornescu). La 16 februarie 1856, «Buletinul» insera decret domnesc de avansare la grad de colonel. Însă tocmai atunci îl colțui un bol tînușe se iviră necurățat. Chiar la începutul primăverii nu-și mai putea îndeplini sarcinile în fruntea Școlii Militare: la examenele ținute în 7/19 aprilie, sub privirile Domnitorului Știrbei, laudele acestuia pentru buna impresie produsă asistenței, le primea noul comandant, maior Costaforu. Le mai revenea elevilor, viitori ofițeri, să prezinte un ultim salut ostășesc și să ia aminte la spusele panegiristului: «Voi, elevi ai acestui institut, (...) păștiți pe urmele credinței lui

și zelului militar la împlinirea datorită, siliți-vă d-a dobîndi cunoștințe exacte și o capacitate științifică precum posedă acest om pe care astăzi îl plîngeți și, desigur, printr-aceasta nu numai că-i clădiți în inimile voastre cel mai frumos monument, dar pregătiți în același timp pentru voi cel mai mare folos».

Gloria militară a răposatului avea s-o ducă mai departe fiul său, Dimitrie, (n. 23 apr. 1836), care, la cîteva luni după înmormîntarea părintelui, apărea înregistraș cu grad de sergent în controalele armatei noastre. În mai puțin de doi ani ajunge sublocotenent (la 26 iulie 1858), ca să avanseze grabnic: locotenent (6 iulie '62), căpitan (30 aug. '64), maior (23 aug. '69), lt. colonel (1 ianuarie 1874). Era în 1880 comandantul Regimentului 12 cîlărași, înaintat colonel în primăvara aceluiași an. Un deceniu mai târziu i se încredințează comanda Brigăzii I cavalerie, cu trecerea printr-un general, la 10 mai 1893. Mai figura în evidențele efectivului activ al armatei pînă la sfîrșitul secolului<sup>1</sup>. Intre timp, apar în anurile militare alți purtători ai numelui Salmen: Constantin, (n. 2 iulie 1866), sublocotenent în Regimentul 1 roșiori de la 1 XI 1887 — și Dimitrie (n. 7 febr. 1867), sublocotenent de la 1 oct. 1890 în Regimentul 10 cîlărași, ambii, desigur, urmași ai generalului și strănepoți ai finlandezului rămas printre noi la 1829.

Din simpla succesiune a datelor se profilează, memorabil, destinul unui adevărat personaj românesc. Cercetările vor putea aduce la suprafață încă numeroase elemente saturate de aromele timpului revolut și expresive sub raport uman. Mai e de precizat că provenea dintr-un corp de elită, al cadeților finlandezi, ca și colonelul Gustav Adolf Ramsay ori căpitanul Bernet Johan Rosenstrom, camarazi cu E.W. Salmen în trupele expediționale ce au traversat cătîmuriile noastre la 1828—30, despre care a cules informații revelatoare în arhivele finlandeze, fostul nostru ambasador la Helsinki o sută de ani mai târziu, Raoul V. Bossy. Cu totul deosebit este jurnalul de campanie al lui Ramsay. Însămăririle lui din martie 1829 cuprind o descriere sur le vif a lașului și locuitorilor săi ce anticipează, aproape pas cu pas, pe Alecu Russo<sup>2</sup> de la 1840. Relatarea călătoriei mai departe cu căruța de poștă la aspectul unei curate aventuri. Cu mîrturiu percutante se soldează fecce escală, la Vaslui, la Tecuci (unde — surpriză! — descoperă un gîlar de origină finlandeză, plecat din Tampere pe vremea războaielor suedeze), Galați, Brăila apoi Constanța, Mangalia, Babadag etc. etc. totul înregistrat de un spirit avid, cultivat, capabil să condenseze în tușe rapide un tablou, o atmosferă. Un detaliu frapează în chip special: se

găsea în prima seară la Galați cînd își mărturisise speranța de a zări « fetele Dunării », intrîndu-se aveau episoadele știute de acasă (« sirene încîntătoare », notează nostalgic vizitor, « care apar pe teatrele noastre »). Nicio lămurire în plus, dar traversînd fluviul spre Măcin, în beznă, are ocazia să reia reveria: « Trecerea aceasta a Dunării noaptea era îngrozitoare și înfricoșătoare, dar în același timp măreață, căci Dunărea maiestooasă este regina fluviilor. Acum ar fi trebuit să ne apară *fata Dunării* înconjurată de naiadele ei, dar ea se odihnea de bună seamă în adîncul apelor. În zadar căutau ochii mei să zărească vîlul ei de argint. Totuși, parcă-i auzisem glasul, din cauza sunetelor stranii și necunoscute ce ne înconjurau și-mi închipuial că este lingă noi, împreună cu ceața ei, în diferite metamorfoze ». (Cf. R. V. Bossy: *Mărturii finlandeze despre România*). Așa dar, închipuirea populară finică a produs în jurul Dunării noastre o întreagă țesătură mitologică. Probabil, încă de pe cînd romanii le vindeau fier, finlandezii aveau ocazia să memoreze isprăvi fabuloase petrecute pe malurile fluviului, Vichingii, la rîndul lor, care au ctreerat și şinuturile Mării Negre, vor fi lăsat în amintire imaginea aceasta grandioasă a Dunării populată de făpturi miraculoase. Din patrimoniul folcloric, motive, situații au putut trece, cu timpul, în literatura cultă (« pe teatru »), să se imprime în mentalitatea generațiilor următoare și, funcționînd ca repere de cunoaștere, să multiplice predispozițiile de interes și simpatie.

Fapt este că tezaurul folcloric va asigura primele gesturi de apropiere finlandezoromână, în epoca modernă, odată cu intensificarea relațiilor diplomatice prin deschiderea de legații în cele două capitale. Informațiile sînt furnizate în prefața (datată: Helsinki, august 1936) la cartea amintită a fostului ambasador R. V. Bossy. Mai întîi a fost expusă arta noastră populară la Helsinki, în primăvara lui 1935, moment ce avea să se soldeze cu inițierea unei secțiuni anume românești în cadrul Muzeului etnografic din capitala finlandeză. A fost un an prolific de prezență românească în țara celor o mie de lacuri: au mai avut loc conferințe dedicate trecutului și prezentului nostru, concerte muzicale la care și-au dat concursul renumiți soliști români. Revista de profil militar « Suomen Sotilas » a publicat un număr special, bogat ilustrat, extins asupra diverselor fețe ale culturii noastre (vezi « Facla », 1 iunie 1935), anticipînd, în replică, sinteza consacrată deunăzi Finlandei de « Secolul 20 ».

<sup>1</sup> Măcar în trecut, merică înregistrată trecerea, acum, prin capitala Finlandei, a unui om de știință român, inginerul Matei M. Drăgheanu. Acesta se număra printre participanții la congresul geologic desfășurat la Petersburg în a doua parte a lunii august 1897, cu care ocazie se organizează excursii de specialitate în diverse ținuturi. Prima deplasare a avut loc, într-o puză a lucrărilor, către Helsinki. Înreg itinerariul va fi minuțios descris de M. Drăgheanu în cartea sa *Rusia contemporană* (Buc., 1898): « Abia am trecut frontiera rusă — nota al — și aveam impresia că mă aflam la mie de kilometri de Petersburg, aici totul se schimbă, și natură și poporașune ». Două lucruri îi iubeau atenția, din fuga trenului: arhitectura locuințelor, a gîrilor, «în sîn sîn elvașan », și, în ciuda aridității solului, cultivera lui asidua (mai ales cu carcofi, dar și cu grîu). Odată cu dovezile de hîrnicie și pricepere, înregistraș entuziasmul general față de oaspeți. Exuberanța în zona boreală produce plăcută surpriză. Rezul însemnărilor se referă, evident, la observarea stratificațiilor geologice în preajma cascadei Imatra.

## O lectură a lecturii

### Text și lectură

Dacă *textul* a devenit în cultura contemporană un loc de referință privilegiat, un paradis al disciplinelor nu numai filologice, dar și antropologice, de la psihanaliză la sociologie, oare nu se datorează aceasta unei foarte interpretabile uitări a *lecturii*, unei amnezii nu individuale, ci culturale, paradigmatică — într-un fel — pentru epoca noastră? Contestare a «istoriei cursive» în numele «istoriei monumentale» (cum sună un punct din *Programul grupului Tel Quel*), scriitura textuală este și *lectură* doar în obstinația de a căuta «clivaje», «rupturi», «alunecări» în cadrul discursului. *Textul citește istoria*, spune Julia Kristeva, însă (se subînțelege) nu se lasă citit de aceasta decât ca logică interioară, ca ideologie.

Aruncind o asemenea lumină asupra lecturii, omul modern se justifică, implicit, pentru vina de a fi acceptat cu prea multă ușurință amfibologia fundamentală a verbului latin *lego* (de unde avem, în majoritatea limbilor europene, cuvântul *lectură*), indistinția structurală între a «culege» și «a alege». Textul este, în fond, cel care culege și leagă sensuri pe care le intrică într-o țesătură (*textum*), în care obiectele sînt *învăduite* și *reduplicate* în proiecția lor pe spațiul înfinit al limbajului. Astfel apar cele două mari metafore cu aluzie lingvistică (comune mai multor culturi): *vădul și oglinda*.

Dincolo de țesătura discursului, *textul* pune în cauză acel spațiu de pură virtualitate pe care îl conține limbajul uman, capacitatea sa de a produce «propozii contrafactuale», de a integra ceea ce G. Steiner numea «alternitate», oglindind o stare antropologică duplicitară:

*Unul singur e cîntecul pe care necuratul și Îngerii îl cîntă  
toate minciunile ucigătoare spuse de muritori se dublează*

(e.e. cummings)

Ca oglindă, *textul* are toate calitățile și defectele acestei fantome casnice, care ne însoțește numai devenirea exterioară, fără a se desprinde vreodată de aceasta. El fragmentează, fals, o anume realitate infinită. Nu e întîmplător faptul că romanțicii, care au dezvoltat o adevărată teorie a *alternității*, deducind din limbaj un contralimbaj poetic, erau fascinați îndeobște de mitologia oglinzilor, în care minciuna, această manifestare a geniului uman (cum se exprimă Nietzsche), pare a prinde consistența unei realități mai profunde.

Nu e greu să urmărim, în epoca modernă, istoria unei textualizări din ce în ce mai insinuante, din ce în ce mai agresive la adresa oricărei hermeneutici, încercînd să se institue într-o hiperrealitate. O anume filosofie a textualității, probabil, va caracteriza cel mai bine epoca acestui sfîrșit de veac în ochii unui alt secol. Este acea filosofie care, cum spunea Foucault, se naște dintr-o «voință de a cunoaște (*volonté de savoir*)» care, anticipînd asupra conținuturilor sale actuale, desena planurile unor obiecte posibile, observabile, măsurabile, clasabile» (tema este adîncită în *Les mots et les choses*); după secole de pozitivism, ea este «o voință de a cunoaște care impune subiectului cunoșcător (și oarecum înaintea oricărei experiențe) o anume poziție, o anume Privire și o anume funcție (a vedea mai degrabă decît a citi, a verifica mai degrabă decît a comenta)».

Textologia contemporană comentează aceste trăsături mai degrabă neutru, dacă nu cu o anume complezență. Textul este unitatea de măsură a spiritului contemporan, el pare a modela și, după o confruntare care se măsoară în milenii, pare a fi înfrînt, în sfîrșit, *lectura* ca fenomen antropologic în sine.

### Lectura — fenomen european

O preistorie a lecturii va trebui să includă, s-ar părea, nu numai raporturile din ce în ce mai nuanțate pe care omul le întreține cu scrierea, dar și — în primul rînd — *acea lectură a spațiului* pe care Mircea Eliade o denumea *orientatio* și care, după unele cercetări moderne asupra mitului, deține o importanță deosebită în definirea culturii însăși. Este o temă în care etologia și antropologia au încă multe de spus.

Cu toate acestea, în majoritatea culturilor antice, *lectura* nu s-a putut elibera decât în prea mică măsură de un sistem de referință care are în centrul său *memoria*. Cartea, descoperire nu europeană, ci universal-umană, este un obiect *pro memoria*, la care culturile cele mai vechi au recurs, de altfel, cu greu. *Lectura*, pentru a se justifica, trebuie să se înscrie într-o ritmică, într-o muzicalitate a succesiunii de cuvinte. Sfîntul Augustin, încă, era uimit de fenomenul unei lecturi interioare, mentale, care nu se exprima prin vocalizare.

În genere, *lectura* s-a făcut multă vreme în grup și sub privegherea unui închiță. Aceasta deoarece în cele mai vechi civilizații stăpînea încă părerea că nu *lectura*, ci interpretarea pe care o dă învățătorul este, în fond, justificarea cuvîntului scris. Fabula pe care o relatează Platon, în dialogul *Phaidros* (274d—275b), despre părerea regelui egiptean Thamus cu privire la invenția scrisului, este semnificativă. «Cît despre înțelepciune (se adresează Thamus inventatorului, zeul Theuth — sau Thouth) învățăcelor tăi tu nu le dai decît una părelnică, și nicidecum pe cea adevărată».

Este, însă, în textul platonician, nu numai ecoul unui gînd oriental despre înțelepciune, dar și ceva care anunță deplinătatea fenomenului european al lecturii. Grecilor, și poate în primul rînd lui Platon, le datorează Europa o infrastructură hermeneutică a lecturii mai complexă decît cea orientală. Aceasta din urmă nu se

desprinde în întregime de o încadrare dogmatică: rolul învățătorului nu este numai acela de a oferi paradigme, regula de interpretare a textului, ci și de a garanta — prin însăși prezența sa — existența unui sens. În genere, cartea orientală este un *dictum*, o culegere de sentințe memorabile, o punere în perspectivă a prezenței și absenței înțeleptului. Lectura orientală mizează, în fond, pe transparența textului.

Primul concept al unei hermeneutici europene ar fi, însă, *logosul* grec. Cu aceasta, nu numai că se presupune că sensul este distribuit cosmic în lume (nu mai este invocată granița personală a învățătorului), dar lectura devine și un act etic, o strategie prin care se trece de la *logos* la dialog.

Lectura greacă inaugurează, cu mult înainte lui Pascal, un fel de «pariu hermeneutic», am putea spune, prin care prima instanță a lecturii este încrederea că textul (și *metatextul*, lumea) ar conține un sens intrinsec; o fundamentală «generozitate» (G. Steiner) pune în mișcare acest mecanism hermeneutic, al lecturii ca descoperire a lumii, prin care geniul european se dovedește — în sensul bun al cuvântului — *livresc*.

Astfel se explică, probabil, faptul că Europa nu s-a desprins niciodată de un anume alexandrinism, de o supradeterminare a spiritului prin lectură. Pariul hermeneutic se va transforma în simbul unei *poiesis* subtile, în «beția înlănțurii analogice sau a metaforelor ca metafore pe care o trăiau exegeții medievali» (Steiner), a cărei expresie devine lullismul, poetica calculului combinator a lui Lullus. De aceea, numai în Europa lectura se va impune drept succedaneu al religiei (prefigurind ceea ce va fi *cultul rațiunii*, pe care îl instalează la 10 noiembrie 1793 Revoluția franceză și, deasemeni, *teoflantropia* din 1798 a lui La Reveillère). În Evul Mediu, grija benedictină proverbială pentru cultivarea spiritului și atmosfera de la Cluny (o anecdotă semnificativă ni-l arată pe marele abate Pierre le Venerable foarte agasat de «mîntuirea prin muncă» a bernardinilor) vor dovedi că lectura era definitiv instalată în conștiința europeană.

Nu altceva ne arată și tehnica medievală a lecturii, care merită câteva cuvinte. Înlocuirea textului scris pe rulou și desăfurat în mod continuu cu mina stîngă (cum citeau anticii) prin codexul cu pagini suprapuse, care permite răsfoirea și notația interpretativă marginală (colofonul, care va cunoaște o carieră impresionantă în tipografia Renașterii) înseamnă și trecerea de la o lectură univocă, oarecum copioasă însăși curgerea irevocabilă a timpului, la o lectură orientată spațial, topic; pagina oferă citatului relevant (*topos*) o anume dispunere în spațiu, îl înscrie într-o *topologie* (am spune, mizînd pe ambiguitatea cuvîntului).

Există, probabil, o anume relație între această lectură topologică și o literatură care, așa cum a arătat și E. R. Curtius, se organizează, mai mult ca altădată, în jurul unor *topoi*. De la primii poeți medievali, încă, Europa culturală este astfel solidară, înainte de toate cu o dezvoltare a unor instrumente hermeneutice, experimentînd în cercuri tot mai largi o îndemînare cîștigată prin lectura Cărtii prin excelență, a Bibliei, mergînd, cu Renașterea, pînă la interpretarea Cărtii Naturii (un *topos*

asupra căruia Europa medievală și modernă a lucrat în mod deosebit). În opera marilor spirite europene, Dante, Petrarca, Cervantes, Shakespeare, Molière, Goethe etc., metafora Cărtii este aceea care se impune în primul rînd la lectură.

Evident, nu e locul de a trece în revistă imensa varietate de înfățișări pe care le va lua *livrescul*, una dintre categoriile fenomenului lecturii în spațiul european; atrage, însă, atenția faptul că lectura a modelat și nuanțat raporturile culturale europene cu ceea ce McLuhan numea (oarecum jurnalistic) «Galaxia Gutenberg». McLuhan credea a descoperi «apriorismele» spiritului modern în relația noastră mai ales senzorială cu textul tipărit. În ce ne privește, am semnalat că lectura se comportă citeodată ca o adevărată *inframitologie* europeană. Înainte de a fi instalare într-un nou spațiu epistemic, lectura este — în Europa — opțiune etică.

Faptul este evident în ceea ce am putea numi funcția totalizantă a lecturii: de pildă, în constituirea conceptului de literatură universală. O cultură se ridică la condiția universalității nu numai prin circulația unor opere literare, ci și prin ceea ce am putea numi universalizarea lecturii. Aceasta înseamnă, pe de o parte, instaurarea unor noi funcții culturale ale traducerii, ca nouă dimensiune a lecturii. Pe de altă parte, o nouă lectură a propriei culturi. G. Călinescu, citind *nu autori, ci literaturi*, este la noi simbolul unei asemenea revoluții a lecturii.

## Lectura și istoria

Într-un anume înțeles, istoria este o funcție a lecturii, prin care devenirea umană și socială primește, la ambele ei extreme, sensuri noi. Trecutul, reprezentat în culturile orale prin mit (ca un superlativ temporal mai degrabă, ca *acel illud tempus* al lui Eliade), devine prin lectură un termen implicit al unei raționalități istorice; ca și viitorul, de altfel. Utopia și *livrescul* sînt de aceea două concepte-cheie pentru înțelegerea substratului sociologic al lecturii, puncte de racord dintre o *sociologie a lecturii* și o *istorie a mentalităților* în spațiul cultural european. Vom încerca să demonstrăm aceasta cu un exemplu: ancheta sociologică condusă de Jacques Leenhardt și Pierre (Peter) Józsa și publicată sub titlul *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture* (Le Sycomore, coll. *Arguments critiques*, Paris, 1982).

Citeva delimitări sînt necesare. Sociologia lecturii nu trebuie confundată cu ceea ce am putea numi o sociologie a cărții (cite cărți cumpără și cite citesc apartenenții diverselor grupuri sociale, care este bugetul de timp și bănesc afectat cărții, care este raportul dintre carte și alte *media* de comunicare culturală etc.). Sociologia lecturii începe, propriu-zis, cu constatarea lui Douglas Waples (*Research Memorandum of Social Aspects of Reading in the Depression, 1937*) că lectura, componentele ei atitudinale și practice, reprezintă un răspuns uman la criza societății. În *What Reading Does to People* (1940), carte scrisă împreună cu Berelson, Waples va aborda problema lecturii din perspectiva sistemelor de valori pe care le pune în joc lectura.

Leenhardt și Józsa mai citează, printre inițiatorii unei sociologii a lecturii, care nu se confundă cu o sociologie a comunicării de masă, pe Robert Escarpit (*Le livre et*

le conscrie, 1966), pe Jean Hassenforder (*Les lecteurs et la lecture*, în vol. colectiv *Le livre et la lecture en France*, 1968), pe W. Volke, Norman Holland, H. R. Jauss și, deasemeni, importanta școală maghiară de cercetare a domeniului (M. Durko, E. Gondos, P. Jozsa, I. Kamaras și Judit Sas).

Cum se poate observa, se întîlesc în enumerarea de mai sus tendințe diverse, de la psihanaliza lecturii a lui Holland la sociologia comunicării pe care o dezvoltă Escarpit sau la hermeneutica lui Völke. Toate acestea au, însă, în comun, observația că lectura nu se poate determina ca pur fenomen statistic, comparînd indicii de frecvență a bibliotecilor sau numărul de cărți cumpărate pe an, trînd în fond lectura după o schemă a comunicării de masă.

Sociologia lecturii are meritul de a destrăma o iluzie nefolositoare, dacă nu și periculoasă: aceea că lectura ar însemna mai degrabă pasivitate și abandon în fața cărții, un fel de lene a spiritului (care repetă, la nivelul vremii noastre, acel *otium* al decadenței romane în pragul năvălirii Hunilor, cînd lectura putea fi și refuz al istoriei). Orice om dedicat cărții o știe: citind, el reface pe cont propriu un sistem de valori amenințat de o lume polisemică, sau — cum se exprimă Holland — « He will „make sense” of the text » (« *obligă textul să redea un sens sau dă un sens textului* »), se întreabă, comentînd formula lui Holland, Leenhardt și Józsa).

Pe scurt, lectura este un fel de a marca o prezență în istorie, în această istorie, lată ipoteza pe care este construită ancheta din *Lire la lecture*, pentru care istoria este modul în care se articulează sistemele axiologice ale grupurilor și claselor sociale. Prin-o abordare mai hotărît sociologică, Leenhardt și Józsa încearcă să depășească un anume impas al psihanalizei lecturii, așa cum o practică Holland, care este mai preocupat de asociații libere, fantasmatiche, provocate de lectura decît de « procesul constructiv al dialecticii subiectului, codurilor și textului ».

O oarecare întîmplare a favorizat ancheta condusă de cei doi: ei au reușit să găsească două texte literare extrem de convenabile — cel puțin după părerea lor — pentru a conduce o cercetare de sociologie comparată a lecturii. Acestea sînt romanele *Les Choses*. Une *histoire des années 60* de Georges Perec și *Cimitirul de rugină* de Endre Fejes.

Cele două romane sînt aproape contemporane ca dată a apariției (aceia al lui Fejes apare în ediția originală în 1962, iar cel al lui Perec în 1965). Avantajul de a alege două cărți contemporane, fiecare tradusă și în cealaltă limbă, spun autorii, este acela de a nu opera cu opere clasice, cu « monumente literare », în cazul cărora respectul față de valorile larg admise ar fi limitat valoarea sociologică a răspunsurilor.

Mai mult, cele două romane au o anume valoare paradigmatică și ele reprezintă, fiecare în parte, cite un « caz ».

Romanul lui Perec, pe care cititorul român îl cunoaște deja din traducerea care a apărut în 1971 la Editura Univers, este, cum sugerează subtitlul său, o istorie aparent foarte banală. Pe scurt, la începutul anilor '60, deci în plin avînt a ceea ce se va numi mai tîrziu « societate de consum », doi tineri — Jérôme și Sylvie — cu o

aproximativă formație intelectuală (amîndoi sînt psihosociologi, deci aparțin unei *basse intelligentsia* care se găsește în pragul răzvrîtirii sub steagul contestației unor Marcuse și Guy Debord din mai 1968) experimentează o mică evadare orientată (în Tunisia), înalte de a se « integra » într-o societate pe care o simt mai degrabă odioasă în opulența de coșmar cu care își etalează tentațiile derizorii. « Tot ce se poate mîncă sau bea li se oferea pe tavă. Lăzi, coșuri, saci, panere din care se revărsau mere imense galbene sau roșii, pere oblonge, struguri vineții (...). Mezclăriile, temple cu mii de coloane, erau încărcate pînă în plafon cu suneți și cîrînași, în pivnițele întunecoase se îngîrmădeau munți de jumări, bojoci înfășurați ca frîghile, butoale cu varză acră, măsline violacee, scrumbii sărate, castaveci dulci ». Cam acestea sînt fantasmamele care îi bîntuie pe cei doi, un Adam și o Evă care încearcă să evadeze, fără a reuși, din acest ironic paradis al consumului.

Pe linia unei ironii flaubertiene, romanul lui Perec este însă prolix cu privire la lucruri și discret cu privire la reacțiile umane. Critica franceză a văzut aici, aproape în unanimitate, un denunț viguros al « constanței dictaturii » a lucrurilor (*Le Canard Enchaîné*). O unanimitate incitantă pentru sociolog. « Faptul că unii dintre barzii cei mai elocvenți ai valorilor occidentale, ca și apărătorii internaționalismului proletar, că aceia care mai trag cu coada ochiului, nostalgici, spre regalitate, ca și cei care își țin cu fermitate privirea îndreptată spre viitorul clasei muncitoare (...), toți aceștia se înțeleg spre a recomanda lectura romanului lui Perec, lată ceva ce ne poate trezi bănuiele », observă Leenhardt și Józsa.

Într-adevăr, succesul lui Perec (care va primi premiul Renaudot în 1965) este explicabil nu numai prin valoarea literară; Romanul *Lucrurile* este ambiguitatea însăși, sub o aparență partizană, permițînd o lectură în toate sensurile, un alibi fie pentru utopie, fie pentru livresc, fie pentru o poziție intermediară între acestea, am putea spune o lectură *totală* (dacă termenul n-ar suna prea grav). Comparată cu mitul Genezei, citit însă în răspăr, explică, probabil, acest paradox al recuperării fantasmelor unei inocențe pierdute prin supralicizarea ideologicului, a unei lecturi ideologice a realului, oarecum deasupra stratificărilor sociale, lată de ce analiza sociologică va fi tentată să demonteze această unanimitate a lecturii care ascunde o mare diversitate de sensuri.

Cartea lui Fejes este și ea un « caz », însă în sens invers. *Cimitirul de rugină*, roman sec, obiectiv, este cronică unui alt derizoriu uman — față de *Lucrurile* — acela ilustrat prin cronică familiei Hăbeter. Hăbeterii, familie cu patru copii, traversează întreaga istorie contemporană a Ungariei din 1918 încocoale la nivelul cel mai de jos al consumului. Ei se mută dintr-o baracă într-o cameră, unde se îngheșue cu toții, se hrănesc un timp cu resturi de la Academia militară, unde Hăbeter-tatăl este paznic. Fetele Hăbeter eșuează pe rînd în căsătorie, iar Janos (fiul) își pierde logodnica (de la care are un copil) în timpul războiului.

Romanul lui Fejes debutează cu o crimă și anchetează cu o oarecare minuțiozitate cauzele acesteia. Janos Hăbeter îl ucide, într-un moment de exasperare, pe

fostul său cumnat, Zentay, un «dușman de clasă» (întîmplarea are loc spre sfîrșitul anilor '50) și romanul mizează pe o ambiguitate fundamentală a limbajului, pe faptul că sistemul conceptelor ideologiei oficiale nu permite o decupare a psihologilor care se întîlesc în această «istorie a anilor 50».

Tonul neutru al lui Fejes va irita, de altfel, o parte a criticii maghiare (în cartea lui Leenhardt și Józsa sînt reproduse ample citate), deoarece nu permite o lectură univocă, acea lectură «realistă» pe care o prețuia epoca. Altă parte a criticii subliniază, dimpotrivă, distincția pe care o propune (după unii comentatori) Fejes între proletarul autentic și «hăbeterism». Leenhardt și Józsa sistematizează astfel diversele poziții ale criticii:

— Romanul *pare* să vorbească despre clasa muncitoare și, în acest caz, este o reprezentare falsă.

— Romanul vorbește de o pătură aparte, de lumpen-proletari, moștenire referită a fostului regim și cărora nu li s-a acordat înainte destulă atenție: iată, deci, un merit al cărții.

— Romanul arată o primejdie generală care amenință întreaga societate actuală: pierderea sistemului de valori într-un consum orb, indiferența față de viața socială etc. (deoarece, după război, Hăbeterii trec de la mizerie la o oarecare bunăstare).

Această polisemie a lecturii nu e mai puțin problematică decît pseudo-unanimitatea cu care a fost, în Franța, citit Perec, deoarece și în acest caz (sugerează Leenhardt și Józsa) lectura pare a nu viza atît cartea, cît — prin carte — o anumită situație umană.

Analiza sociologică a celor două lecturi paralele va presupune, în ancheta condusă de cei doi, definirea unor concepte: mod de lectură și sistem de lectură, tip de acomodare etc.

Tipologia modurilor de lectură (lectură fenomenală, identifico-emoțională și analitico-sintetică) urmărește, în concepția lui Leenhardt și Józsa, să demonteze un anume mecanism factual al lecturii, care poate urmări doar narațiunea ca atare, poate aduce identificarea cititorului cu un anumit caracter sau poate deveni o lectură explicativă și interpretativă a situațiilor românești (ficare dintre acestea se poate focaliza — după tipul de acomodare — fie pe individualitatea personajelor sau pe «constelațiile sociale»). În definirea tipului de acomodare este invocat Lukács cu a sa *Teorie a romanului*).

De fapt conceptul *modului de lectură* este o definiție sintetică a unui raport istoric cu lumea. Romanul, arată încă Hegel, este un mod de a lua în serios cavalerismul, dar numai pînă la un punct, numai ca perioadă de inițiere în aspectul fantastic al lumii, înainte ca eroul (și, desigur, cititorul) să recadă în platitudinea existenței burgheze.<sup>1</sup> Romanul este o vîrstă mentală și cel care citește toată viața românească se reintoarce, cum ar fi spus Blaga, la o *vîrstă adoptivă*.

În acest înțeles, lectura românească este încă negativă, refuz al istoriei, dar al unei istorii care are pretenția de a modela individualul după schemele sale generale.

Deci, lectura românească este implicit opțiune pentru un liberalism clasic burghez, așa cum va sublinia și Goldmann.

Romanul istoric corespunde unei alte scheme integrative. El își alege — cum a arătat și Lukács — drept subiect nu individualul ca atare, ci mai degrabă istoria deghizată în câteva conflicte între tipuri umane. În *Muntele vrîjtit*, Naphta și Settembrini ilustrează înfruntarea, încă surdă, a două forțe transindividuale care vor exploda în istorie abia după primul război mondial. Cu romanul istoric, lectura este, oarecum implicit, conștiință a istoriei.

*Noul roman*, teoretizat de Robbe-Grillet, este și el hieroglifa literară a unei situații istorice, aceea care pretinde renunțarea la umanismul liberal. El este, cu accentul pe care îl pune pe descrierea lucrurilor, cu obstinția de a urmări suprafața fenomenală a lumii, expresia a ceea ce Althusser numea antiumanism teoretic. Lectura *gen nouveau roman* este o privire teoretică asupra lumii și un decupaj structuralist al istoriei, un refuz al «istoriei curive».

Preferința pentru un tip de roman sau altul ascunde, așadar, o anume angajare nu numai a unei conștiințe estetice, dar și a unei conștiințe istorice, în raport cu care fenomenul uman al lecturii își dovedește forța structurantă. O posibilă hartă a lecturii de un tip sau altul, suprapusă unor situații ale istoriei europene, ar confirma la un nivel mai profund intuiția lui Douglas Waples că lectura este un răspuns uman la o situație de criză și, probabil, ar putea fi o contribuție la o tipologie a crizei umanului în genere.

## Sisteme de lectură — sisteme de valori

Demersul sociologic promovat de Leenhardt și Józsa se recuză, însă, în fața unei asemenea abordări. Interesul autorilor este îndreptat mai degrabă spre mecanismele care dezvăluie, ca fundal al unor coerențe estetice, «coerențele ideologice și structurile sociale» puse în joc (p. 28). Eșantionul sociologic cu care leuzează cei doi autori este contextual în care se leagă și se dezleagă anumite coaliții ideologice între diverse categorii sociale și profesionale, atît în Franța, cît și în Ungaria anilor '70, în raport cu care anumite teme și situații din cele două romane sînt indicatorii chimici, am spune, hîrtia de turnesol înroșită de luciditatea sau lipsa de luciditate a conștiinței sociale.

Fără a trece în revistă aspectele tehnice ale cercetării (componenta eșantionului, chestionarele, prelucrarea datelor etc.), vom sublinia cîteva rezultate mai elocvente.

În Franța, romanul *Lucrurile* a fost interpretat ca o radiografie a alienării. Fiecare pas al celor două personaje este urmărit din această perspectivă. La întrebarea 18. «Ce semnificație are, pentru Jérôme și Sylvie, angajamentul lor împotriva războiului din Algeria?», răspunsurile sînt, în genere: «În fond, puțin le pasă. Dar, pentru că sînt aliații de sistem — fiindcă sînt slabi — și își dau seama de alienarea lor, ei se motivează în raport cu un ideal care nu-i privește». La întrebarea 22. «Ce sînt *lucrurile*?», grupul de ingineri francezi anchetați răspunde, în medie, că

În lucruri se poate vedea un dublu simbol, acela al reușitei sociale și al alienării. Reprezentanții anchetați ai inteligenței (*les para-intellectuels*) răspund în termeni marcusieni: lucrurile sînt « societatea franceză a secolului XX, cu tipurile de producție și de consum cărora ființele umane li se pot, într-o măsură mai mare sau mai mică, anexa ». O dialectică a dorinței de a posedă și a dorinței de a fi definite, după aceștia, problematica umană din romanul lui Perec. Muncitorii francezi sînt de părere că personajele Jérôme și Sylvie suferă de o lipsă de integrare explicabilă prin absența unei munci serioase și a unor valori ale colectivității. Ei se pierd în anonim, deoarece refuză să se integreze în « lumea muncii », refuză o integrare-solidaritate. În ce privește dorințele lor, ele sînt declarate « neraliste » și expresia unui individualism condamnabil. Micii comercianți francezi accentuează o anume interpretare moralizatoare a istoriei celor doi tineri, văzînd în Jérôme și Sylvie expresia ciutăriei unei libertăți de opțiune.

Spicuirile de mai sus, cu titlu de exemple, demonstrează suficient faptul că în lectură indivizii aduc cu sine un întreg sistem de valori, nu numai estetice, dar și etice și sociale. De aceea, Leenhardt și Józsa își propun să facă un pas mai departe, încercînd să răspundă la o altă întrebare de sociologie comparată a lecturii: care este aspectul care predomină în Franța și, respectiv, în Ungaria, sistemul valorilor grupului social sau sistemul valorilor naționale? Întrebarea este dintre cele mai serioase, deoarece răspunsul ar putea explica o întreagă situație istorică și culturală a celor două societăți. În Franța, cum am văzut, valorile de grup par a fi dominante. În Ungaria, lucrurile sînt mai nuanțate. Pe de o parte, unele întrebări s-au dovedit, pur și simplu, inutilizabile, incomprehensibile pentru cei anchetați (de pildă, întrebarea nr. 13. « Jérôme și Sylvie ar fi putut avea alte dorințe? », la care răspunsurile au fost imposibile de clasat tipologic și de prelucrat). Cei mai mulți dintre subiecții anchetați în Ungaria n-au înțeles prea bine de ce trebuie să fugă cele două personaje ale lui Perec din fața unui sistem al supraconsumului, cerînd în schimb o mai mare conștiință de sine a lor în raport cu propriile dorințe. « Da (spun mulți subiecți din Ungaria), în Tunisia ei ar fi putut să înțeleagă că există și un alt mod de a trăi. Nu-i o scuză că au fost alterați de societatea de consum. Ar fi putut înțelege că există pe lume și munca, și copiii și creația ». La întrebarea 35, « Există în roman un moment în care Jérôme și Sylvie sînt fericiți? », cei mai mulți subiecți maghiari răspund că acest moment este acela al unei maxime depărtări de realitatea socială. La întrebarea privind perspectivele de viitor ale cuplului, în schimb, cei mai mulți se declară pesimiști.

S-ar putea crede că, în schimb, percepția romanului lui Fejes în Franța și respectiv în Ungaria va contrabalanșa situația. Dar aceasta se întîmplă numai parțial. Pe de o parte, subiecții francezi accentuează mai ales problematica socială a *Cimitirului de rugină*. În vreme ce subiecții maghiari sînt atenți și la planul etic. De pildă, ei condamnă drept comportare lipsită de demnitate faptul că Hâbetler-tatăl își hrănește familia cu resturi din cantina Academiei militare. În vreme ce mulți francezi sînt

de părere că acesta este un aspect al « sistemului D » (D, de la « se débrouiller », a se descurca cu o anume ingeniozitate).

Semnificativă este și definiția omorului accidental pe care îl comite Janos Hâbetler. Cei mai mulți cititori sînt de acord că este vorba de un accident, dar sensul acestui termen diferă destul de mult. Cititorii maghiari încearcă să absolve, în acest fel, pe Janos de condamnarea morală care apăsă asupra întregii familii. La urma urmelor, el este singurul care nu suportă modul de viață al Hâbetlerilor, « hâbetlerismul ». Pentru cititorii francezi, însă, accident înseamnă hazard, ghinion, un act fără semnificație proprie.

În fine, pentru Leenhardt și Józsa lectura comparată a rezultatelor anchetei evidențiază faptul că cititorul pune în joc un sistem de valori și de atitudini extrem de complex. Pe de o parte, un roman autohton și unul străin se citește în termeni oarecum diferiți; primul provoacă mai multe întrebări, presupune o lectură mai adînc individualizată, în vreme ce romanul « străin » este perceput într-un mod mai unitar.

În al doilea rînd, pare demonstrat că cititorul își elaborează, de-a lungul unei « experiențe livrești » sisteme de lectură (în terminologia autorilor) mai mult sau mai puțin rafinate și complexe. Acestea sînt, evident, explicabile și prin gradul de pregătire culturală, prin categoria socio-profesională a cititorului (cu unele rezerve, însă).

Pe de altă parte, societatea în ansamblul ei poate promova o mai mare sau mai mică integrare a sistemelor de lectură, o coerență relativă a acestora. Acestea se organizează pe o singură axă interpretativă sau în relație cu un sistem mai complex de coordonate. Textul însuși, dar și structura socială, pot avea un rol în constituirea acestor sisteme de coordonate la care se raportează lectura pe ansamblul unei societăți. Lucrurile, spun Leenhardt și Józsa, a fost perceput de cititorii unguri ca o *fabulă pedagogică*, în vreme ce *Cimitirul de rugină* le apare aceluiași drept un document sociologic.

Istoria însăși poate explica această diversitate a percepției. În Ungaria, arată autorii, literatura a avut mereu o funcție accentuat politică: conștiința politică s-a constituit printr-o expresie preponderent literară și, pe de altă parte, ea s-a socializat prin lectură (în cultura română situația nu e foarte diferită). De aceea, sugerează autorii, citind *Cimitirul de rugină* lectorul maghiar nu se poate ridica, de obicei, pînă la o înțelegere a sensului general-uman al operei.

Observînd că lectura în Ungaria a romanului lui Perec presupune descifrarea în special a substratului moral, și nu a celui sociologic, Leenhardt și Józsa introduc acești doi termeni complementari: *analiză* și *moraliză*; avem aici două categorii ale lecturii văzută ca dialectică a identificării și distanțării în raport cu un anume subiect estetic. Aceasta este în relație și cu spiritul național: francezii, « cartezieni », sînt preponderent *analitici*, în vreme ce maghiarii, cu un temperament mai acut,

sint *moralisti*, înclinai să se identifice cu un personaj sau, dimpotrivă, a refuza cu o anume violență această identificare.

Evident, orice încercare de a generaliza aceste constatări s-ar putea izbi de o serie de contraexemple. De aceea, atît clasificările spiritului național, cît și o anume « predestinare » în ordine axiologică a sistemelor de lectură aparținînd uneia sau alteia dintre clasele sociale (spre care par a înclina Leenhardt și Józsa) trebuie privite cu o anume rezervă, cel puțin pînă cînd se vor găsi și alte căi de confirmare. De altfel, analizele expuse cu multă acribie sociologică de Leenhardt și Józsa (acesta din urmă, mort în 1979) sînt o importantă contribuție la definirea aspectelor multiple ale fenomenului lecturii în spațiul european. Interesul lor stă, înainte de toate, în aceea că ele construiesc un anume tip ideal al fenomenului european al lecturii, plecînd de la comparația între două zone culturale destul de clar delimitate (evident, am putea decupa în spațiul european și alte zone, îmbogățind materialul de comparație). O cercetare de sociologie a lecturii ar putea aplica, cel puțin, chestionarul despre romanul lui Perec și în România).

## O definiție a lecturii

Lectura, în înțelesul pe care l-am adoptat în paginile de față, nu se poate reduce la un raport univoc cu textul, ci presupune o dedublare esențială, un dincolo și un dincoace de text.

Dincoace de text, așa cum sugerează și textologia contemporană, adică în acea varietate de raporturi intertextuale, dominate de legile unei topologii caleidoscopice, care îmbină aspectul riguros și imprevizibil, transparența și spectacularul. Manevrînd textualitatea cu o evidentă îndeminare tehnică, omul contemporan își definește, implicit, o lege internă, acea *politique* de care vorbea Lăiceanu și pe care, în fond, o teoretizează și structuralismul, postulînd un joc al opozițiilor care se implică și se exclud reciproc, statice dar multiplicabile la infinit, trăsînd chiar în lucruri o limită interioară, a cărei depășire nu înseamnă, însă, și nelimitare. Este legea unei scriituri pentru care utopia devine timp suspendat, *uchronie*.

Dincolo de text, însă, lectura rămîne un referențial pentru împlinirea a ceea ce cultura contemporană refuză tot mai mult omului, anume posibilitatea de a ieși dintr-un spațiu al obligației de a comunica (din ceea ce Jaspers numea *Daseinskommunikation*, acea comunicare « obiectivă » care se impune ca o condiție a orientării într-o lume a tehnicii în ofensivă) către o « comunicare existențială ». Existențială (dacă nu ne sperie cuvîntul), nu neapărat în sensul îngust al unui existențialism care evită recursul la instanțele « obiectivității », ci ca o recunoaștere a faptului că, cel puțin în înțelesul european, distanța între identificare și cultură va rămîne încă multă vreme un spațiu al manifestării omului ca ființă care se autodefineste.

O *lectură a lecturii* presupune, așadar, o recompunere a dimensiunii istorice a umanului, între definiția structuralistă a culturii ca joc al instanțelor obiective ale discursului, pe de o parte, și paradigma unei filosofii în care comunicarea interumană este doar spațiul virtual dintre două conștiințe, *eul* dorinței și tu-ul iluziei, care se oglindesc reciproc. Un filosof ar putea vedea în lectură, în această lectură care nu se lasă citită doar la un singur nivel al spiritului, garanția oricărei metafizici a culturii.

JEAN D'ORMESSON

# GLORIA IMPERIULUI

roman

## I Stilpii Imperiului

Imperiul nu cunoscuse niciodată pacea. A trebuit să fie mai întîi întemeiat, apoi apărut. Din negura istoriei sale, răbeau seara după bătălie loviturile securilor, suieratul sulitelor și gemetele muribunzilor. Codrii de la miazănoapte și de la răsărit, crestele înalte de la miazăzi nu izbutiseră să-l ferească de atacuri și de năvăliri. În vasterile cîmpii mănoase de la poalele vulcanilor, măcelurile se țineau lanț. La apus, marea nu-l scutea nici ea de primejdii, cu neașteptatele ambarcațiuni amenințătoare, cu piraii, cu atacurile în zori. La hotarele Imperiului, noaptea semănase neconținut spaimă și moarte. Chiar în inima țării, în sate și orașe, interesele și patimile înarmaseră cete rivale care-și disputaseră puterea prin violență și foc. De la Arsaf la Vasilis, timp de o sută cincizeci de ani și mai bine, abia dacă se scurseseră trei sau patru ani fără lupte, lupte fie cu puteri străine, fie între frați. Dar primejdiile nu veneau numai din partea oamenilor. O natură dezlăntită cerea jertfe grele pentru mereu proaspătă-i vigoare, pentru forțele-i aproape intacte. Focul, haitele de lupi, erupția vulcanului Kora-Kora, ciclonurile de pe coastă, cutremurele de pămînt, revărsările fluviului Amfiz lăsaseră amintiri zguduitoare unui șir de generații. Se povestea că pe platourile înalte acoperite cu zăpadă, uriași vulturi de pradă atacau femeii și răpeau copii, că în cîmpiile dogoritoare de la miazăzi, dincolo de munți, tigri iviți de cine știe unde îi sfîșiau pe luptători. Fantezia nu avea nevoie să brodeze pe seama grozăviilor lumii reale: violența oamenilor, a vremii, a pămîntului lua locul balaurilor

\* Fragmente

și monștrilor născociți din năluciri, din spaimele nopții sau din poveștile bătrînilor în jurul focurilor de tabără. Cea de-a doua iarnă a domniei lui Vasilis fusese atît de aspră încît marea de la nord-vest înghețase în golfuri, sate întregi fuseseră îngropate sub zăpadă. Căldura, frigul, muștele, șerpilor, scorpionii, ciurma, epidemiile provocau moartea celor mai slabi. Femeile cele mai robuste aduceau adesea pe lume cîte doisprezece-cincisprezece copii: rareori supraviețuiau însă mai mult de doi-trei într-o familie. Majoritatea bărbațilorureau în război, majoritatea femeilor mureau din facere, majoritatea copiilor nici n-aveau timp să crească. Simplul fapt de a trăi era un succes.

În toată atîtor primejdii și sub această amenințare, popoarele Imperiului erau vesele. Erau însoțite de o formidabilă poftă de viață. Păreau că înduiesc după noi suferințe. Povestirile ambasadorului vădesc, toate, veselia indigenilor, gustul lor pentru plăceri, înclinația lor spre ris și desfătare. Uitau repede: iar aceasta îi susținea. Oricine își amintește, așa cum a învățat-o la școală, celebra descriere făcută de Justus Dion a morții lui Ingeburg, soția împăratului Vasilis. Împăratul și poporul deopotrivă o venerau pe împărăteasă. Funeraliile au fost sinistre și grandioase. Au fost ucși douăzeci și patru de cai, cele două slujitoare favorite ale suveranei s-au aruncat în rugul aprins, femeile își sfîșiau hainele și-și smulgeau părul. Împăratul părea îmbătrînit și abătut. Potrivit formulei ambasadorului din Pomposa, «cărunt-tea și durerea îl făcuseră aproape să-și piardă mințile». Vestirea mării victorii navale de la capul Pantama, chiar la sfîrșitul funeraliilor, prefăcu într-o clipă întristarea în bucurie. Împăratul întineri deodată, își îndreptă spinarea încovoaită și dansă cu slujitoarele în jurul corpului neînsuflețit al lui Ingeburg. Trei luni mai tîrziu, se căsătoria cu cea mai frumoasă dintre ele: Irina, împărăteasă pe afit de neșăbuită, pe cît de înțeleaptă fusese Ingeburg.

Dragostea de viață, veselia în ciuda năpăstei, capacitatea de a găsi, pînă și în imaps și durere, puterea de a merge mai departe marcu profund popoarele Imperiului. Sărbătoarea și jocul ocupau un loc important. Tot Imperiul dansa, tot Imperiul privea cursele de cai, luptele cu tauri. Fiecare dorea să se bucure în voie, după bunul plac, de viața atît de scurtă, înainte de a-i suna ceasul. Istoricii germani, mai cu seamă, au arătat foarte bine cum această poftă de joc și petrecere nu venea în contradicție cu pasivitatea războiului, ci mai curînd se confunda cu ea. Războiul era o petrecere, iar jocul ucidea. Se cunosc mii de exemple de cruzime în jocurile publice cînd cavalerii mai puțin lufți, îmblînzitorii neîndemînatici, luptătorii învinși erau trimiși la moarte de mulțime. Cursele de cai, luptele cu taurii sau dintre animale, jocurile cu mingea făceau să apară vedete idolatrizate de public. Nu exista onoare mai primejdioasă nici glorie mai de temut: la cea mai mică slăbiciune, eroii jocurilor erau sacrificați la rîndul lor. Și cu cît popularitatea lor era mai mare, cu atît exigențele multimei erau mai nebușești și viața lor mai amenințată. În anumite epoci de exaltare, eșecul urma atît de repede apoteozei, încît pînă și cei mai ambițioși și cei mai înconștienți se arătau tulburați și uneori șovăiau. Dar popoarele

Imperiului erau atît de sensibile la glorie încît jocurile n-au dus niciodată lipsă de învingători și de idoli: erau executate uneori a doua zi după triumful lor efemer și mureau fericiți.

Și dimpotrivă, războiul era un mîcel vesel, plin de culoare și mișcare. Era o cinste, o emulație, un joc. Se supunea unor reguli destul de stricte, de cele mai multe ori arbitrare și niciodată încălcate. Orice luptă înceta cînd era lună plină, cînd începea să ningă sau cînd se întîmpla ca o vulpe să se arate pe cîmpul de luptă. Vasilis era bănuît că duce cu sine vulpi închise în cuști în cursul expedițiilor împotriva popoarelor revoltate din Imperiu. Ba chiar era acuzat că dăduse drumul uneia pentru a pune capăt bătăliei indolenței de la Amfibol, unde se afla într-o poziție defavorabilă. Vulpea de la Amfibol a fost în tot cazul una din cauzele — cel puțin aparente și printr multe altele — a ostilității dintre împărați și preoți care mai tîrziu trebuia să aibă consecințe atît de grave. Pentru că preoții interveneau peste tot în viața Imperiului. Bătăliile erau jocuri: ca toate jocurile, aveau reguli și, la rîndul lor, aceste reguli erau foarte strîns legate de magie și de cele sfînte. Potrivit frumoasei formule a profesorului Bjorsenson, «Imperiul se bazuia pe trei stîlpi, avea trei griji și trei legi care se confundau de fapt: războiul, sărbătoarea și religia».

Despre religia Imperiului nu știm mare lucru. Deslușim învelișul, dar simburile ne scapă. În texte și pe baso-reliefuri, preoții și credinșioșii oficiază, se roagă, dansează, le cunoaștem cîntecele, ritualurile, canoanele, dar nu le înțelegem. Interpretările cele mai felurite se înfruntă, fără o posibilă conciliere, în legătură cu sentimentul religios și cu manifestările ritualului divin. Unii — sub influența lui Bayet, a lui Guignebert sau a gîndirii marxiste — înclină spre simpla exploatare a gustului pentru miraculos al ființelor rudimentare și aspre de către preoți împostori și avizi de bogății. Alții — mai ales ca urmare a romantismului german — ne prezintă preoți și magi deosebit de înaintați pe drumul înțelirii și al revelației mistice. Între cele două categorii, discipolii lui Renan au văzut în casta preoților efortul cel mai desăvîrșit spre un misticism admirabil și în același timp foarte apropiat de isteria colectivă și de alienare. Nu vom încerca aici să elucidăm problema. Ne vom mulțumi să prezentăm cititorilor noștri ceea ce se desprinde din documente. În legătură cu mari figuri de preoți ca Thaumais, Izidor sau Bruins. Sud strălucirea bogăției, sub ambiția puterii, ei oferă în orice caz imaginea unui efort susținut, perseverent, adesea răsplătit, în vederea unui vis de ordine și în același timp a unui fel de aspirație către tărîmul de dincolo de ordine și chiar de Imperiu. Ordinea și viața de dincolo: toată drama preoților și a magilor din Imperiu stă în această dublă aspirație care nu numai că îi alătura sau îi opunea împăratului, dar ajungea să se autodistrugă.

Războiul, sărbătoarea, religia. Multă vreme, istoria Imperiului s-a rezumat la anecdote, la genealogia prinților, la înșiruirea marilor preoți și a învingătorilor la jocuri, la lista bătăliilor și a tratatelor de pace. Bossuet crede că e mîna lui Dumnezeu Voltaire, lupta între nebulia oamenilor și lenta evoluție a rațiunii. Romantisul

caută, în deziluzia de culori și de crime, terenul predilect pentru învierea trecutului. Pentru a înțelege, dincolo de fastul, de vărsările de sânge, de imurile religioase, în același timp, viața cotidiană a poporului și sistemul adesea complicat al riturilor și credințelor care o domină, a trebuit să așteptăm școala modernă. Interesul pentru existența de fiecare zi, pentru preo cupările oamenilor de rând, alta vreme ignorate, pentru comerț și artizanat, pentru tehnicile noi și pentru sensibilitatea colectivă, a fost dublat de o reînnoire a marilor vizuni teoretice, a sistemelor de explicare globală, a unei interpretări exhaustive. Marxismul, psihanaliza, structuralismul au inspirat rând pe rând considerabile lucrări de sociologie, de antropologie culturală, de istorie comparată a religiilor, de lingvistică sau de semiotică, în timp ce răbdători și neobosiți, cercetătorii porneau să caute, sub strălucirea vieții de campanie și de curte, omul cu grijiile lui de fiecare zi. Astfel savanții coborau tot mai mult în adâncurile existenței concrete, ridicându-se în același timp spre înălțimile abstractizării. Un dublu demers de opoziție și totuși de corelație li îndepărtă și apropiă de om. Nu avem pretenția să reexaminăm în detaliu admirabilele lucrări ale lui Bloch, Schmerlel, Fierre Dupont, Weill-Pichon, Rostopkin. Dar esența rezultatelor la care au ajuns nu poate fi ignorată.

Popoarele Imperiului se socoteau autohtone: se născuseră într-o dimineață de primăvară, după cum spunea legenda, la hotarul dintre cimpile fierbinți și marile păduri de stejar, dintr-o rază de soare ce fecundase ghinda căzută din ghearele unui vultur în care se încarnase demiurgul. De unde triplul cult al soarelui, al vulturului și al stejarului în religia primitivă a Imperiului și mai ales pe înălțimile Acvilei unde se aflau preoții și sanctuarul și unde veneau de pretutindeni credincioșii, bolnavii și pelerini. Știința modernă nu s-a mulțumit să pună la îndoială această concepție forestieră și heliocentrică a originii omenirii, ci a înălțat cur de desăvârșire pretențiile naționale la o împămîntenire pe care mitul nu făcea decât s-o tălmăcească. Pare sigur astăzi că popoarele Imperiului au venit din Asia Centrală, într-o perioadă nu prea îndepărtată, au răstăit o vreme pe platourile Pamirului și ale Altaiului și că prin migrațiuni lente au ajuns încetul cu încetul în ășezările lor definitive. Două puncte rămân însă obscure: pe de-o parte, legăturile cu ășezări iar pe de alta, cu etrusci. Dar se poate înălța ca fiind cu totul învechită ipoteza colportată cu prea mare ușurință a înrudirii cu bascii și cu japonzii.

Majoritatea limbilor din Imperiu aparțineau trunchiului indo-european, cu influențe semitice mai mult sau mai puțin puternice, în funcție de regiune. Lucrări recente au scos la iveală înrudiri turburătoare cu limbile precolumbiene din Mexic sau din Peru, cu amara sau cu quechua: această descoperire a relansat, cum era și firesc, speculațiile asupra Atlantidei, asupra derivatei pământurilor ieșite la suprafață și asupra continentului dispărut între Brazilia și Africa. Cercetările în curs ne vor dezvălui oare, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, și alte aspecte legate de originile Imperiului și de structura sa lingvistică? Să ne ferim pentru moment de orice ipoteză riscantă și să ne mulțumim cu certitudinile deja dobândite

care ne vor da destul de lucru, fără să mai fie nevoie să facem apel la excesul de imaginație și la speculațiile visătoarelor în căutare de senzațional.

În Imperiu conviețuiau o puzderie de națiuni. Vreo zece vorbeau limbi foarte distincte. Între aceste idiomuri de origine comună, dar uneori extrem de diferite, o limbă oficială servea de legătură: greaca. Greaca nu constituia doar limba curții, ajușilor, a poezilor și a comercianților, era bunul tuturor și instrumentul de schimb al unei mari părți din lumea cunoscută pe atunci. În cursul celebrității lor înfălțiri din insula Cipru, împăratul Vasilis, hanul oigurilor și regele Siciliei au folosit tot trei o greacă mai mult sau mai puțin elevată. În schimb, în interiorul Imperiului, limba greacă nu era pe deplin suverană. Sub Vasilis și sub Alexis, era deajuns să străbăți orașul ca să auzi mii de limbi diferite: oameni din Bretania, din Persia, din Kucian, din Egipt, din Siria, din Bactriana — și de mai departe încă — din India, China și Africa amestecau, într-un fel de sărbătoare sonoră și pestră, modulațiile colorate ale Mediteranei cu vorbirea aspră și glasul răgușit din stepă și de la munte. În provincii înflorea o varietate de graiuri, de dialecte și de accente în care străinii și adesea chiar locuitorii Imperiului abia se descurc. În regiunile cele mai îndepărtate, de la mongolă până la armeană, de la vechile limbi sacre, rezervate în cea mai mare parte preoților și cultului și în care lingviștii mai descoperă încă vechile rădăcini sanscrite, până la etruscă și feniciană — care continuă să reziste, împreună cu maya, tuturor tentativelor de descifrare a științei moderne, — Imperiul oferea un fel de marchetiere de limbi între cele mai eteroclitice. Unele se scriau de la stînga la dreapta, altele de la dreapta la stînga, unele de sus în jos, iar altele de jos în sus. Mai multe se slujeau încă de ideograme și de pictograme foarte rudimentare, sau nu se scriau deloc, sau se citeau alternativ de la stînga la dreapta apoi, în continuare, de la dreapta la stînga, potrivit sistemului bustrofedon de scriere primitivă greacă. La curte, în instituțiile de guvernământ, în mediile care se pretindeau rafinate sau eficace, greaca își lua revanșa. Vasilis făcuse mult pentru a o impune ca limbă comună a Imperiului. Pentru a ocupa funcții importante la curte, pentru a comanda trupe, pentru a reprezenta împăratul în provincie sau în străinătate, pentru a te afirma în lumea elegantă și a celebrităților, cunoașterea limbii grecești devenise foarte repede indispensabilă. Măsurile în favoarea limbii grecești îmbogățiseră un mare număr de retori și gramatici pe care familiile de vază și ambițioșii îi ademeniseră cu bani grei. Gustul pentru cuvînt, pentru elocință, pentru poezie datează cam din vremea lui Vasilis. Înainte, cu excepția Orașului, limba și literele nu prea erau la mare preț: femeile sporovăiau și cîntau, bărbații beau și se băteau. Necesitățile administrației, transmiterea ordinilor, nevoia de arhive, moda crescîndă a bazrilor și muzicanților care recitau seara, în ritm, pentru a-i distra pe soldați în tabere, aventurile minunate sau epice dăduseră cuvîntului, scris sau scîndat, o demnitate nouă de care emulația nu era străină. Se va vedea mai departe rolul inestimabil jucat de un istoric ca Justus Dion, de un poet ca Valerius, de un gramatic ca Logofil. Cuvîntul, limba devin, în mai puțin de un secol, cu fel de nebulie în Imperiu.

Odinioară plină și a vorbi era privit cu dispreț: acum toți încep să scrie. Vasilis nu pregetă să cînte în fața ambasadorilor străini, Alexis va întreține tot atîtea poezii și istoriografi cit și generali, iar știința limbajului apare în curînd la fel de demnă de admirație și de studiu ca și știința militară, medicina și interpretarea sacră a minunilor și semnelor.

Atitudinea magilor și a preoților față de tot ceea ce a fost numit oarecum pe drept cuvînt — în ciuda unor origini atît de umile — « dezvoltarea luminilor » nu putea să fie decît ambiguă. Pe de-o parte, dezvoltarea luminilor era o dezvoltare a primejdiiilor: ea periclită obiceiurile și privilegiile care nu fuseseră stabilite și păstrate decît prin taină, prin mister și exclusivitate. Pe de altă parte, gustul mereu crescînd pentru cuvînt și pentru scris conferea o forță formidabilă cu știa să le minuiască. Preoții și-au dat repede și bine seama că era vorba de o mașinărie de a-și înzezi puterile. Trebuia s-o distrugă sau să și-o însușească. După ce-au încercat să lupte o vreme împotriva grămăticilor și a istoriografilor, au hotărît nu numai să caute să se alieze împotriva adversarilor, ci să devină ei înșiși grămălici și istoriografi — iar mai tîrziu, așa cum vom vedea, și matematicieni și socotitori. Vor izbûti cu prisosință. De-a lungul întregii istorii a Imperiului, totuși, regăsim, ca o traiectorie continuă, jocul raporturilor ambigue între preoți și savanți, raporturi clădite pe alternanța coalițiilor care mergeau uneori pînă la identificarea și ostilitatea mai mult sau mai puțin declarată: exemplul cel mai elocvent al acestei ambiguități va fi oferit de un filosof grec asimilat de Imperiu, pe care-l vom mai întîlni. O grupare destul de puternică de preoți originari din Siria ajunge să vadă limbajul nu numai ca imaginea, ci ca esența înșăși a absolutului și să contopească în unul și același cult, vestitor al monoteismului, Logosul și o ipostază privilegiată a divinității. În asprele regiuni din nord, în schimb, o schismă a blînduît timp de treizeci de ani și mai bine: erau arse scrierile și erau arși cei care știau să le citească, erau închiși poeții și cîntăreții, erau distruse cu ciocanul și secura tablourile, lemnul sculptat, statuile de piatră găsite vinovate de a transmite mesaje și de a satisface gustul omului pentru simbol și semne.

Între războaie și sărbători, sub dominația preoților și a comandantilor de oști, printre ruine și dezastre, alături de poeți și grămălici, cele două-trei secole ce încadrează domniile lui Arsaf și lui Vasilis vîd astfel înflorind și răspîndindu-se premărirea spiritului și a posibilităților sale — dar și a contradicțiilor sale care fac să evolueze lucrurile. Printr-un fel de șansă care s-a mai întîlnit în istorie, totul pare să se îndrepte sigur spre un plus de cunoaștere, de bogăție și de mai multă frumusețe. Violenta și nesiguranța nu aduc prejudicii comerțului: dimpotrivă, îl dezvoltă — într-un sens îl constituie. Uneori, preoții îi ard pe rug pe poeți: dar se și slujește de ei, îi ridică în slăvi. Împărații și magii nu se înțeleg întotdeauna: știu totuși că au nevoie unii de alții. Astfel se formează încet și urcă spre cerul istoriei acest miracol atît de rar și de prețios: o civilizație. Împărații vîd în ea puterea, preoții, o ordine a lucrurilor, savanții, o cultură, comercianții,

prosperitatea. Toți se bucură și o înțelegere confuză li face pe toți să înainteze, pe cîi diferite, spre un țel unic și comun. Luptele unora împotriva altora tind către un acord și se rezolvă printr-o armonie. Corăbiile intră în porturi cu safran și piper, cu aur și mătăsuri, cu chihlimbar și lemn scump. Ies cu fîldeș lucrat de meșteșugarii cartierelor mărginașe ale Orașului, cu vase și cupe, cu arme și statui, cu stofe țesute din fir de argint și încrustate cu sîdef și pietre scumpe. Metale necunoscute, unele mai ingenioase și mai eficace pătrund pe încetul în sate și în comerț. De la fierar la marinari, de la țărani și de la tăietori de lemn la arhitect și la muzician, de la secerător la țesător, toți sînt uimiți, minunîndu-se în fața unei lumi încă plină de taine și miracole: le plac plîină și amarul ei, plîină și cele mai cumplite cruzimi. Pentru că a reuși să supraviețuiști înseamnă a alege suferința. În dughene, pe ogoare, în păduri, pe mare, ei lucrează. Așteaptă. Nu domnește pacea. Războaiele o amenintă și o întrerup. Dar adesea, ele duc la izbîndă și mai ales nu lasă în urmă otrava spaimii sau a oboselii. Forțele poporului sînt încă destul de prospere ca să nu dea înapoi în fața durerii sau a morții, ci să se bucure de ele ca de-o onoare. Viața în Imperiu era grea și veselă. Mureau mulți. Suferințele și nelegiuirile erau acceptate de toți. Războiul era o sărbătoare. Distracțiile erau crude. Munca și religia vedeau cum de aici se înălța cultura cu un fel de venerație și teamă, îmbinate cu neliniște și jubilate. Există nu atît istorie cît fîgăduințe. Imperiul era tînăr și, din adîncul ignoranței și al durerilor sale, visa nedeslușit milioanele de păsări de aur ale energiei sale viitoare.

## II Vulturul și Tigrul

Cam la trei sute cincizeci de mile miazănoapte de Oraș și de gurile Amfizei, călătorul care navighează astăzi în largul țărnișurilor Imperiului de-odinioară vede apărînd deodată, printre falezale arse de soare, un promontoriu abrupt. Sub nori fieravi dar îndărătnici, chiar în cele mai frumoase zile de vară, îngrămădiri de stînci, grohotiș, măguri povîrnite și figuri stranii tăiate în piatră se agită de acest colț de uscat înfipt în mare. Cîlobani din împrejurimi își arată bucuros Broasca țestoasă, Tronul, Vulturul imperial, Femeia culcată care se desenează pe cer. Dar, prevenit de ghizii iubitori de pitoresc și de cultură, turistul se apropie și privește mai atent. Contrar acestor poezii, acestor pietre-peisaj în care fantezia naturii imită și nascoste porturi, case, flote în plină bătaie și vizuini ca de Giotto, deodată străbate, sub dezordine minerală, mîna și efortul omului și se ivește încet intenția: un rest de poartă, un arc, un turn prăbușit, un meterez. Sînt ruinele Onesei. Ele vorbesc despre istoria luptei dintre seminiile Porfir și Venosta care, timp de patru secole și mai bine, prin violență și ura unora față de ceilalți, aveau să scalde în sînge Imperiul înainte de a-l crea.

Evocate de Justus Dion sau cîntate de Valerius, originile Imperiului s-au confundat cu legenda și aventurile minunate care au oferit literaturii și artei teme nepuizabile. Povestea fraților vrăjmași, istorisirea cavaleriești și epice ale faptelor lor de armă și ale suferințelor lor, cîntecele, interminabilele poeme, basmele, tragediile

care constituie în același timp sursă și ilustrare a lor, au aprins până în zilele noastre imaginațiile și inimile. La începutul secolului al XIX-lea, mai ales o dată cu frații Grimm, critica raționalistă s'însfîrșise prin a vedea în această rivalitate exemplară de paladini simetrici unul din elementele cele mai clasice ale legendelor populare. Nici nu trebuia mai mult pentru a pune la îndoială realitatea istorică. Se știe că după descoperirea ruinelor Onesei de către Hiram Bingham și de către fiul, îngrozit în afaceri, al unui pastor din Mecklenburg, pe nume Schliemann, toate lucrările moderne au confirmat, dimpotrivă, aproape întocmai adevărul acestor legende. Ura, furia, trădarea, cruzimea, îndrăzneala, pasiunea, ășterenia n-au fost închipuite de poeți și de actorii tragici: ele erau înscrise în piatră și în timp, erau oamenii înșiși și povestea lor. Nașterea Imperiului n-a fost născocită de literatură și de artă. Crimele, vitejiile, nebuniile, legendele sale, toate au fost trăite înainte de a fi povestite<sup>1</sup>.

E greu să ne închipuim ce era Imperiul înainte de Imperiu. Poeții — de la cei dinții pînă la Valerius — vorbesc ca despre o perioadă minunată în care munca și războiul erau necunoscute și în care domnea fericirea. Primele mărturii istorice prezintă o imagine mai puțin luminoasă. Hoarde înarmate străbăteau țara, o pustiau de la o zi la alta, fără vreun plan anume. Nesiguranța domnea pretutindeni. Prietenul era la fel de temut ca și dușmanul. Frica cotidiană de a supraviețui excludea orice alt proiect și frîna acțiunile de perspectivă, schimbările între oameni, planurile de viitor. Nu ideea de fericire e nouă în lume: odinioară oamenii puteau fi fericiti în sărăcie și primejdie. Nouă este ideea de opțiune. Căci singura opțiune oferită atunci omului era să accepte moartea ori să continue să trăiască așa cum trăia. Și mai ales în acest sens nu era deloc liber. În vremurile îndepărtate, mai mult încă decît astăzi, totul depindea de hazard și de obîrșie, de conjunctură și de climă. Pădurile de la mieznoapte și răsărit erau de nepătruns, cîmpurile de la mieziază, dogoritoare, lanturile de munți ce se înălțau între ele, inaccesibile și înspăimîntătoare. Fiecare era legat de pămînt, de cer, amenințat de primejdiiile dintotdeauna. În mod firesc, așadar, la apus, pe mare, industria lemnului și a bronzului, comerțul, arta aveau să se poartă dezvoltă. Și chiar și în aceste regiuni în mod vădit favorizate, trebuia ca apariția unei ordini și a unei siguranțe, relative de fapt, să îngăduie dezvoltarea meditației, a ambiției, a gustului pentru bogăție și frumos. Este o iluzie primejdioasă să-ți închipui că prosperitatea și cultura înflorească altfel decît la adăpostul forței: șansă ori necesitate, puterea a intervenit la timp.

Ignorăm adevăratul nume al celui dinții prinț al Onesei. Unii îi spun Kanabel, alții Protus, iar alții Tarkinos sau Hvotan<sup>2</sup>. În unele texte chiar, apare sub numele

de Kaisari, nume avînd o apariție trîzie. Oricum pare sigur că aceste diferite denumiri se aplică și unele și celelalte unui comandant de oști care a regrupat sub autoritatea sa tot nord-vestul viitorului Imperiu. El și-a ales drept reședință promontoriul Onesei pe care l-a înconjurat cu fortificații puternice. Săpăturile arheologice desemnează astăzi vestigiile acestui oraș sub numele de Onessa III sau IV — căci două sau trei așezări primitive, despre care nu știm aproape nimic, s-au succedat pe același loc privilegiat. Tot ciclul ineputabil al legendelor, abundent exploatate, în legătură cu Onessa își au originea în istoria războaielor, a splendorilor și grozăviilor din acele timpuri. Onessida lui Valerius va constitui înîndoiul monumentul cel mai desăvîrșit. Versiunile franceze datorate abatelui Delille, lui Burnouf, versiunea engleză a lui T. S. Eliot, versiunea rusă a lui Esenin și Maikovski, versiunile germane, mai întîi a lui Heinrich von Kleist, apoi a lui Rainer Maria Rilke, transmit pînă astăzi o imagine a acestei vieți cotidiane în același timp pașnică, înflăcărată și crudă, transfigurată printr-o splendoare a imaginației și expresiei, pe care talmăcirea mai reușește uneori s-o redea în chip ficit prin negura vremilor.

Tradiția iese din întuneric și intră în același timp într-o istorie încă mitică dar din ce în ce mai bine explorată și în tragedia unei familii cu cei doi fii ai prințului Onesei. Oricine cunoaște vestita legendă despre alegerea făcută de vultur și de tigru. Pe patul de moarte, prințul își lăsase tronul aceluia dintre fii care va semăna mai mult cu tigrlul și cu vulturul și care va fi în stare să-i doboare. Tradiția vrea ca întîiul născut, blind și visător, să fi fost primul poet al Imperiului. Mezinul nu se gîndea decît să lupte și să acapareze puterea. S-a defrișat o fișie mare din pădurea de măsline, din care se mai văd cîteva urme la nord-est de Onessa. Nefnarmați, cei doi prinți au apărut în același timp la un capăt și la altul al luminisului, iar prețiii au dat drumul în inima aceluia loc unde vulturul adus din munți și unui tigru adus din cîmpiile de la sud. Vulturul s-a ridicat în înaltul cerului și, după ce a descris trei cercuri pe cer, a coborît, lăsîndu-se pe umerii mezinului. Tigrlul, în schimb, după ce s-a întins nestingherit, s-a îndreptat agale spre fratele mai mare, care ținea în mină sistrul sau țitera. Mezinul porni atunci și, cu mîinile goale, petcînd tot timpul vulturul pe umeri, sugrămă tigrlul. De atunci o ură nepotolită se iscă între cei doi frați. Mezinul domnea la Onessa pe care pusesse stăpînire sub semnul vulturului. Fratele mai mare, care luase ca emblemă tigrlul, se exilă. Ani de zile, cu o mînă de credințioși, a stat departe de furia fratelui său. În retragerea lui spre miazăzi, după un șir de înclăierări și bătălii, de trădări zădărnice și de masacre de care scăpase doar în ultimul moment, ajunsesse în fine la gurile unui mare fluviu unde se statornicise. Fluvium nu era altul decît Amfisa și astfel luase ființă Orașul.

Este îndoielnic faptul că semînițele Porfir și Venosta se trag din cei doi frați învrăbiți. În schimb, și una și cealaltă s-au îndrîjit în a pretinde acest lucru, întrecîndu-se în fanatism, sub dubla invocare a Vulturului și a Tigrlului, ura care le dezbina. Semînițele Porfir domina Orașul, semînițele Venosta pusesse stăpînire pe Onessa și pe întreaga regiune. Cu anii, lupta fratricidă ia proporții. Fiecare dintre cele două familii care-și

<sup>1</sup> Asupra originilor Imperiului, cel mai bun studiu rămîne Edward Gibbon: *The Rise of the Empire*. După cum se va putea citi cu plăcere, mai ales în legătură cu expedițiile lui Hiram Bingham și Heinrich Schliemann amuzanta lucrare a lui C. W. Ceram: *Des dieux, des tombeaux, des savants*. Plon, 1952, care înfățișează o istorie a civilizațiilor dispărute, din perspectiva savanților care le-au descoperit.

<sup>2</sup> În această chestiune poate fi consultat excelentul articol de Max și Moritz Sruwwepeker din *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft und historische Forschung*, Berlin, t. XXII, p. 722—791.

dispută puterea are fiefurile, câțelile sale întărite, trupele, adepții săi și fiecare pare să nu urmărească decât nimicirea celeilalte. Capcane și otrăvuri, asasinat și represalii. În fiecare an, la Onessa, în ziua întâi a primăverii, un tigr și o sută patruzeci și patru de prizonieri sînt condamnați să moară în chinuri. Cei din neamul Porfir ucid mai puțin. În schimb, galeele Orașului sînt pline de vîslași din Onessa.

Motivele vrăjbei din legendă și tradiție ajung să nu mai fie invocate decît cu titlu de justificare retorică. Împotriviri mai reale se vădesc și se impun. Prin clima, prin așezarea sa la grîule Amfisei și în apropierea drumurilor sării, mîrodeniilor, mătăsii și chihlimbarului, drumuri care înconjurau pe la nord munții și podurile înalte, Orașul, în mai puțin de două secole, se dezvoltă în mod uluit, bucurîndu-se foarte curînd de o prosperitate fără seamăn. Onessa rămîne capitala războiului, centrul necontestat al puterii militare. Comerțul și industria, în schimb, răspundeau pînă departe prestigiul Orașului. Încă o sută cincizeci sau două sute de ani și portul său avea să devină unul dintre cele dintîi apoi incontestabil primul în lumea cunoscută pe atunci: numai Pomposa mai putea să se măsoare cu el. Corăbiile cu pînze purtînd emblema unui Tigru brăzdează marea de la nord-vest, ajungînd pînă în Bretania, pînă în Indii. Se întorc încărcate cu maimute, papagai, struți, girafe, arbele pîinii, nuc de cocos, praf de aur, fildeș, fete roșcovane, sclavi negri și, desigur, cu povestiri minunate. Orașul se împăneste cu edificii unele mai mari și mai frumoase decît altele, temple, piețe acoperite, circuri și grădini suspendate. Filozofii și muzicienii îi urmează îndeaproape pe negustori. Arhimandrit descoperă, independent de arabi, primele elemente teoretice ale algebei și creează bazele calculului probabilităților în ce privește pierderea corăbiilor comerciale ceea ce, multe veacuri mai tîrziu, avea să dea naștere, în Italia, Spania, îndepărtatele Țări-de-Jos, sistemului de asigurare. Hermetid și Paracelitus înțelegeau aproape concomitent două școli rivale, de fizică și de metafizică: una susține că universul e ușor ca aerul și ca focul, înfinit și guvernat de legea continuității, că libertatea se propagă în univers și că nimic nu se repetă; cealaltă ne încredințează că lumea e asemenea pămîntului și apei, că e finită, că e compusă din atomi, că în lume domnește necesitatea și că istoria se repetă<sup>1</sup>. Schismele și ereziile scindează în curînd cele două școli care și schimbă între ele rengații: se văd partizani ai atomului înclinînd spre libertate și partizani ai continuității ajungînd să creadă în necesitate<sup>2</sup>. Spectacolele de circ, care de-a lungul întregii istorii a Imperiului vor continua să atragă mulțimi uriașe, amatoare de culoare și de sînge, nu mai sînt pe placul unor rafinați. Se organizează jocuri la care iau parte neguțatori bogați cu familiile lor, ca să mai uite capriciile mării și coloanele de cifre. Aceste spectacole cuprind mai întîi farse și pantomime ale jonglerilor, apoi satire și bufonerii. Destinate să strînească hazul, ele devin, pe nesim-

țite la fel de crude și amare ca și realitatea: spaima și lacrimile provoacă mai multă plăcere decît hohotele de rîs, iar aventurile celor doi fii ai prințului Onesei revin în cicluri interminabile, pătrunse și de fiorul religios, în care sîngele curge șiroaie și în care domnesc fatalitatea și răzbuarea zeilor<sup>3</sup>. Dar dincolo de violență și stîngăcie, se simte de pe acum suflul capodoperelor ce aveau să vină, gloria unui Menalc sau a unui Polifil. După autorii tragici, urmează cei comici: nimic mai complex ca zîmbetul. Publicul se amuză pe socoteala amănunților înșelați și cotoșogîti, a avarilor sau a fanfaronilor, se amuză mai cu seamă pe socoteala sa. Lucrurile încep să se complice. Paradoxul, contradicția, subtilitatea se însinuează pretutindeni. Moraștii caută să explice evenimentele și sentimentele. Civilizația a luat naștere.

Sub poșghita unei prosperități și a unor atitudini cărora li se dusesse vestea, ura tenace a Onesei împotriva Orașului constituie o dublă amenințare: mai întîi, a Onesei însăși, apoi a celorlalte popoare, ale căror insolențe și hărțuiri sînt incurajate de dezbinarea dintre Vultur și Tigr. Fiecare caută să uite nestatornicia sorții — și drama Orașului e că fiecare izbuteste. Dar primejdia e prezentă, discretă muzică de fond pe care toți, de comun acord, încearcă s-o înăbușe. Pomposa nu se lasă: Sicilia, insulele din marea de nord-vest, contoarele din Africa, drumurile maritime spre Siria sau Scitia fac obiectul unei concurențe adesea violente, chiar a unor bătălii. În largul insulelor Arginuse, la capul Maddalena, pînă aproape de portul Orașului, flotele Pomposei au biruit de trei ori. La răsărit, regiunea vulcanilor nu prezintă siguranță: drumul Acvilei e pîndit de Barbarii nomazi. La miazănoapte, presiunea Onesei nu slăbește nici o clipă. Prosperitatea și cultura au ajuns prea tîrziu în Oraș. După o intensă dar scurtă perioadă de înflorire, iată că se fac simțite ostilitatea oamenilor și a lucrurilor, vitregiile, încercările, primele înfrîngeri, nenorocirile.

Istoria Orașului și a Onesei își pierde simplitatea începuturilor pe care o va regăsi mai tîrziu, o dată cu redobîndirea măreției. Este epoca întunecată de tatonare a hazardului, de schimbări radicale și de confuzie. Orașul e prea slab pentru a birui Onessa. Onessa nu e destul de bogată pentru a domina Orașul. Virtutea domnește la Onessa; ea împarte tronul cu arbitrarul și cruzimea. În Oraș se etalează luxul și libertatea, pînă într-atît încît ajung să se confunde cu viciul și slăbiciunea. Prima vîrstă de aur a Orașului mai prezintă încă urmele legendare ale miturilor și originilor, dar în același timp începe să poarte stigmatele decadenței. Abia a luat ființă Orașul, abia a avut timp să strălucească în istoria puterilor maritime și a republicilor comerciale, că și apune. Istoricii îl vor compara mai tîrziu cu Tyrul, cu Fenicia, cu Venetia, cu Anglia triumfătoare. Dar el se stinge, dispare. În fața amenințării Barbarilor nomazi, care au cîștigat Acvileia și coboară de-a lungul Amfisei către mare, alegerea se face numai între adversarii: Onessa ori Pomposa. Dar alimentată de literatură, de artă, de rachiuna bătrînilor, de ciocnirile zilnice, amintirea

<sup>1</sup> Cea mai bună introducere la primele crase de filosofie ale Imperiului e lucrarea, cam demodată, clasică însă, a lui Bertrand Russell: *Hermeneutics and Paracelsus*, Oxford University Press, 1936.

<sup>2</sup> A se vedea *Histoire de la Philosophie*, col. Encyclopédie de la Pléiade, sub îngrîșirea lui Raymond Queneau, vol. I, pp. 117—118 și 123—126.

<sup>3</sup> În colecția *Les Grandes Oeuvres de l'Histoire*, în care s-au publicat mai ales *L'Iliade* și *la Grèce, l'Inde du Mahabharata* și *du Ramayana*, *Les Slaves et le Dit de la campagne d'Igor*, *Sumer et Gilgamesh*, *La Perse* și *le Shih-Naméh*, a sîrșit de curînd: *L'Empire de l'Aigle et du Tigre*.

fraților vrăjmași e încă vie: Onessa e în același timp prea aproape și prea detestată pentru rigoare, pentru virtutea-i tenebroasă, pentru austeritatea ei. Atît de mare e ura față de cetatea Vulturului încît notabilitățile Orașului se aruncă în brațele negustorilor războinici ai Pomposei: măcar cu aceștia teatrul și filozofia, comerțul de stofe și viața ușoară își vor putea urma cursul. Capitulațiile sînt semnate. Corăbiile străine apar la gurile Amfisei. O garnizoană debarcă. Portul Orașului devine o anexă a Pomposei. Îndărătul unei îndestulări aparente care s-a păstrat, forțele comerțului și ale spiritului sînt golite de substanța lor. În fața severității și a orgoliului Onesei, Orașul își etalează fatada sculptoară dar minată a unei splendori subjugate. Actul întîi s-a jucat. Cortina cade asupra Orașului care n-a știut să făurească Imperiul.

Cui i-ar păsa de acest foc de paie în noapte, de aceste bogății vremelnice, de acest întuneric ce se lasă peste un decor prea măreț și fragil, dacă viitorul Imperiului nu le-ar da un sens? Orice istorie își dobindește semnificația și importanța doar în funcție de viitorul mereu deschis care-i va preciza locul, rolul, rangul. Nimic nu e încheiat într-un ev ce continuă să dăinuie. Dacă Imperiul nu s-ar fi furișat, dacă Arsaf și Vasilis, dacă Alexis n-ar fi apărut, Orașul ar fi lăsat în urma lui o dîră destul de slabă. Dar Imperiul s-a furișat și Alexis și-a făcut apariția. Iar prima vîrstă de aur a Orașului, în loc să rămîna, în mintea oamenilor, ca un impas și un eșec, se transformă în așteptare, în semn, în făgăduială.

Onessa ar fi putut, încă din acele zile sumbre, să fie instrumentul destinului. Luptei dintre Tigru și Vultur i se substituie ceva care ar putea să apară de pe acum drept germele sentimentului național. Onessa, rămasă liberă împotriva Pomposei stăpînă Orașului, devine, în fața năvălitorului străin, Imperiul înainte de Imperiu. Dar Onessa nu are flotă, Pomposa își aliniază mercenarii veniți de pretutindeni, aurul negustorilor războinici polarizează forțele și interesele, și atrîna greu în conștiința oamenilor. Asalturile din nord se continuă aproape fără răgaz, dar și fără rezultat. Paradoxul luptei e însăși situația Orașului și mai ales a Porfirilor. În fiecare an, în fiecare lună, pretențiile Pomposei devin mai prezente, mai greu de suportat. Iar trupele Onesei ajung în mai multe rînduri pînă sub zidurile Orașului. Prins ca într-un clește între două primejdii, Tigru nu se poate hotărî o dată să facă apel la Vultur. Trecutul apasă prea greu. Și chiar supunerea prezintă un oarecare farmec. În inima palatelor lor, Porfirii se complac în trîndăvie, într-un fel de orbire voită, oscilînd între primejdii. « Orașul, scrie Weill-Pichon, face, cu un amestec de reticență și de nepăsare, experiența aservirii și a colaborării. » Pomposa dă o desăvîrșită pildă de colonizare *avant la lettre*. Magazinele, antrepozitele, întreprinderile sale comerciale și financiare împînzesc țara cu oameni de acțiune. Bogățiile sînt exploitate cu știință. Pînă și talentele sînt speculate. Negustorii și Marele lor Sfat instaurează în Oraș o blîndă și aproape surzătoare teroare. Oștile barbare în solda lor se fac garante unei ordini pe care Porfirii n-o zădărnicesc pentru că nu pot, nici măcar n-o denunță, pentru că, într-un sens, profită de ea.

Totul e surpriză și paradox în această primă epocă de aur a Orașului: surpriză și că o epocă de aur s-a putut naște; surpriză de asemenea că a durat atît de puțin. Fericirea și nenorocirea ei sînt la fel de improbabile. Și tot improbabile căile istoriei — căile Domnului sau ale oamenilor. Orașul credea că a triumfat: dar nu, căzușe în sclavie din lipsă de așară. Credea că totul e pierdut: dar nu, totul avea să fie salvat. Salvat? Da! Dar prin ce subterfugii, prin ce vicisitudini ale istoriei! Era nevoie de alte drama, de alți actori. Din nou cortina se ridică, tăcerea se așterne, actorii își reiau locul. Urzeala intrigii se complică de fiecare dată cîte puțin. Căci e nevoie de lume, de multă lume pentru ca istoria să înainteze. Dar talentele, curajul, ambițiile nu lipsesc. Iată așadar Imperiul care se îndreaptă spre desăvîrșire. În acest furnicar de popoare, de pasiuni, de interese, de suferință și sînge, printre miile de marinari din port, printre miile de războinici la nord sub meterezele Onesei, la răsărit de-a lungul Amfisei, în luxul palatelor și mizeria sclavilor, în ură, avaricie, cu obiceluri venite de departe, cu o religie apăsătoare, cu fapături ciudate, o l'cît de simple sînt lucrurile și cît de clare întîile istoriei, deja pregătite pentru cărți și pentru memoia oamenilor. Vulturul și Tigru: frații vrăjmași. Onessa, Orașul, Pomposa — sau iarăși semnițele Venosta, Porfir, prinții-negutatori: o triplă și ambiguă luptă. O a patra forță își face intrarea pe scena Imperiului: Barbarii.

### III Mercenarii lui Arsaf

Nimic mai vesel și mai plin de însuflețire ca spectacolul pe care-l ofereau străzile Orașului chiar în vremea decadenței sale. Toate însemnările de călătorie ne surprind și ne uimesc<sup>1</sup>. Căci încă se mai făceau simțite în Oraș — încă sau deja — o prosperitate și o activitate fără egal. Potrivit celor mai modeste estimări, două sau trei sute de mii de oameni — autori seriosi merg pînă la patru sute de mii — se dedicau comerțului, artelor, plăcerilor cu o patimă și o frenezie, fără să țină seama de faptul că erau aserviti. O dată cu răsăritul soarelui, portul începea să mișune de lume. Noaptea se lăsase de mult cînd din case, din palate, din teatre, răzbeau ecourile banchetelor: sau ale spectacolelor care nu conțineau pînă-n zori. Străzile vedeau toată noaptea trecînd oameni beți, eleganți, rafinați, palavragii, înfirziți în drum spre casă, după o noapte de zafaeat. Negustorii din Pomposa sau ferit să discrediteze această prosperitate și viață ușoară. Ei se mulțumeau să perceapă beneficii și taxe enorme și încurajau cum puteau desfășările și nepăsarea. În două sau trei rînduri, mai multe încercări de revoltă s-au produs în Oraș: ele au fost înăbușite și de-a lungul tuturor drumurilor ce duceau spre Oraș, mii de crucificații au servit drept pildă. Negustorii nu-și luau asupra lor aceste îndatoriri neplăcute, ci le încredințau mercenarilor barbari care ocupau și controlau țara

<sup>1</sup> Vezi marchizul de Custine: *Choix de lettres sur l'Empire* și René Grousset: *Les Voyageurs orientaux dans l'Empire avant Basile le Grand*.

În numele Marelui Sfat. Bârboși, sălbatici, adesea beți, mereu cruzi și brutali, călare pe cai mărunți, mercenarii barbari instauraseră teroarea. Toată arta Marelui Sfat consta în a se folosi de ei pentru a intimidă și în a-i îndepărta pentru a liniști poporul. Viața de fiecare zi, bunăstarea, însuflețirea portului, teatrele, presupuneau dispariția mercenarilor. Veleitățile de independență ale poporului, tresăririle de ambiție ale Porfirilor impuneau prezența lor și amenințarea cu toate violențele de care erau capabili. O dată sau de două ori pe an, Orașul era dat pe mîna lor. De cu ziuă, copitele cailor răsunau în cartierele mărginașe. Portul, centrul Orașului, cartierele înstărite erau cuprinse de panică. Străzile deveneau pustii. Toți se închideau în casă și, la adăpostul porților înalte, pîndeau cu spăimă trecerea în goasă a pîlcurilor dezlanțuite.

Barbarii nu vorbeau grecește. Veniți din Mongolia, din Bactriana, din provinciile Persiei, din Libia, erau regrupați după limbă și locul de bătănie, iar neputința de a comunica între ei îi lăsa la bunul plac al unor șefi care știau mai multe limbi și puteau coordona astfel mișcările mai importante de trupe. În fruntea lor, generalul primea ordinele de la Marele Sfat. Negustorii și-au dat repede seama de forța mercenarilor. Împuterniciții pe lîngă armată făceau să domnească în rîndurile lor o disciplină severă. Mai mulți generali au fost rechemati la Pomposă, judecați, încarcerați. Unii au fost trimiși la moarte, alții, loviți de boli grele și cam misterioase: se vorbea de otrăvă. Negustorii războinici vegheau în orice caz să li se limiteze puterea: trebuia răspîndită spaima în oraș, cei din semînția Porfir trebuiau ținți în friu, fără a se pune vreodată în pericol dominația Pomposei. În acest joc al echilibrului, negustorii aveau o extremă subtilitate.

Trupele din Bactriana se aflau de cîtiva ani sub comanda unui tînăr căpitan cu mare trecere la femei. Prin curajul, inteligența, frumusețea lui, ajunsesă repede vestit nu numai printre mercenarii, dar și în Oraș unde comercianții și oamenii de spirit începuseră să-l invite la banchete, la circ și chiar la teatru. Căpitanul, pe nume Arsaf, vorbea la fel de bine persana, libiana, siriana, îndepărtatele dialecte din țările Rinului, latina și greaca. Se distinsese în mai multe rînduri în luptele împotriva Onesei, dansa cu grație și supunea violența Barbarilor cu dezinvoltura, farmecul, bunele maniere ale Orașului și Pomposei. La întoarcerea dintr-o expediție împotriva armatelor semînției Venosta, devenise ibovnicul uneia dintre doamnele de onoare de la curtea Porfirilor. Viața de garzi-onoră începuse atunci să-și desfășoare toate deliciale, astfel încît tînărul căpitan ajunse s-o ducă numai într-o petrecere.

După inevitabilele violențe ce marchează întotdeauna începuturile unei ocupații, mai mulți ofițeri barbari se lăseseră atrași de plăcerile Orașului. Arsaf se deosebea de ei nu numai prin succesele, ci și prin fidelitatea lui: devenise cel mai strălucit dintre barbarii adoptați de eleganții Orașului, rămîind totuși cel mai intransigent dintre mercenarii. După ce dansa cu Aspasia în palatul Porfirilor, se întoarcea în tabără, la porțile Orașului și se întindea pe un pat tare de lemn.

Pe atunci, prințul care domnea — cel puțin cu numele — peste Oraș, era Nefaoț. Îi remarcasem pe Arsaf, cunoștea legătura lui cu o doamnă de onoare de la curte și începuse să speră într-o alianță a Porfirilor cu mercenarii împotriva dominației Pomposei și a Marelui Sfat. Potrivit unui obicei împămîntenit, fiica lui Nefaoț, prințesa Eloisa, era crescută la Pomposă: în același timp ostatică, dar bucurîndu-se de toate onorurile. Urma să se întoarcă la tatăl ei pentru a sărbători împlinirea a opt-sprezece ani. Nefaoț plănuia să profite de serbările ce aveau să consemneze întoarcerea fetei pentru a căuta să pună din nou mîna pe putere cu ajutorul mercenarilor. De Aspasia, ibovnica lui Arsaf, depindea, printre altele, cheia succesului în această tentativă: după ce i se încredințase taina conspirației, ea căută pe ocolite să-și atragă iubitul. Arsaf nu se pronunță. Aștepta.

Sosirea în portul Orașului a corăbiei care-o aducea pe prințesa Eloisa a prilejuit una din acele ceremonii care au înflăcărât mulțimile înainte de a inspira, unele după altele, melodramele istorice ale lui Alexandre Dumas sau Victorien Sardou, tablourile, celebre cîteva, ale unora ca Paul Delaroche, Alphonse de Neuville și Jean-Paul Laurens, precum și cinematografia italiană dintre cele două războaie. De dimineață, portul se însufleșise. Era primăvară și, după asprimea iernii, era cald și frumos. De cîteva zile, cerul se limpezise și un vînt prielnic desfăcuase florile și mugurii copacilor. Mulțimea se îngrămădisse pe chei, copiii se cocoțaseră pe acoperișurile caselor și pe catargele corăbiilor, iar bărcile, pline pînă la refuz, ieșiseră în larg. Falezile de un brun roșcat din partea de sud a portului, orașul alb pe colină, înaltele clădiri ale portului, mulțimea în vîșmeție viu colorate conferau scenei veselie și mișcare atît de caracteristice Orașului. Femeile roșăiau măsline și stafide, bărbații beau rachiu de secară, curat și limpede ca apa. Pe chei, după cum era obiceiul, s-a ridicat un cort și un balдахin unde s-au așezat prințul și membrii Marelui Sfat. Și ca și cum realitatea puterii ar fi fost invers proporțională cu strălucirea ținutei prințul purta vîșmeție roșii, cizme înalte, cîngătoare de aur. Negustorii războinici au apărut, ca întotdeauna, în negru, cu gulere albe și ciudate tîchii rotunde, a căror simplitate făcea ca din rîndurile locuitorilor Orașului să se ridice murmure de teamă și supunere ostilă.

Cînd corabia prințesei apără la intrarea în port, o puternic ăclaamație izbucni din bărci, de pe cheiuri, din case, de pe colină și din copacii în care se cățărașeră copiii. Manevra de acostare dură destul de mult. Demnitarii s-au străduit să umple de bine-de rău acele clipe de așteptare dăunătoare fastului. În fine, o lungă pasarelă fu aruncată între vas și chei și, precedată de un paj negru, de doi și de astrolog, prințesa Eloisa debarcă în port. Fără să-și arunce privirea spre negustorii războinici, veni să se prostorne în fața prințului într-o plecăciune plină de grație care stîrni entuziasmul. Prințul o ridică și o strînsă în brațe.

Mercenarii, ca întotdeauna, fuseseră lăsați mai la o parte. Numai șefii îi însoțeau pe negustori. E de cum o zări Arsaf pe prințesa, scrisse justus Dion cu naivitatea obișnuită, inima îi fu cuprinsă de iubire pentru ea. Nu era numai dorința bru-

tală de a o îmbrățișa și a o poseda, ci simtea în același timp văpăile durerii și ale fericirii, precum și o patimă pentru tot restul vieții<sup>1</sup>. » Potrivit monezilor și miniaturilor care o reprezintă, prințesa Eloisa era într-adevăr o tânără foarte frumoasă. Înaltă, foarte brună, cu părul lăsat pe umeri, ea impunea prin statură, prin înfățișare, prin mersul nobil și aproape semeț, prin linia capului, linie pusă în evidență de gîtul ei lung. Gîtul lung al fetei îi înfăcără pe căpitanul Arsaf, comandantul detașamentului trupelor de mercenari din Bactriana, subordonat Marelui Sfat al negustorilor din Pomposa. De aceasta avea să depindă destinul Orașului și al Imperiului.

Seara, la palatul Porfirilor, Arsaf nu avea ochi decît pentru prințesă. Așasia, între două dansuri, îi făcea elogiul și căuta să aducă vorba, prin fraze scurte și stăruitoare, despre conspirație: Arsaf îi răspunde tăios că hotărîrea lui era luată și că era gata să-i slujească pe Porfiri. Așasia nu pierdu nici o clipă și se duse să-i înștînțeze pe Nefaoț și pe Eloisa de reușita misiunii ei. O înțîlnire fu organizată chiar pentru a doua zi, la căderea nopții, înțîlnire la care participau prințul și fiica lui, doamna de onoare, Arsaf, trei-patru seniori ai Orașului și doi-trei ofițeri de legătură, dependenți de Marele Sfat și care, în chestiuni de mai mică importanță, mediau între mercenari și palat. Arsaf se exprima cu sînge rece și cu claritate. Făcu impresie asupra prințului. Dar pe el nu-l interesa decît prințesa. Prințesa era și ea pradă unei pasiuni: ura Pomposa și pe prinții-negustori. Ea se adresa cu ardoare soldatului, dar părea să ignore omul. Pregătirile continuau astfel timp de cîteva zile. Arsaf merse pînă acolo încît ridică în fine ochii asupra Eloisei, încredințînd-o cu prea multă căldură de un devotament fără margini față de persoana ei. Ea îi răspunde cu trufie că devotamentul față de cauza Orașului și a Porfirilor i se părea prea îndejuns.

Lui Arsaf nu-i trebuia mult ca să înțeleagă: era destinată să rămînă instrumentul obscur al unei acțiuni politice și militare a cărei cheie n-o deținea decît el. Dar era prea tîrziu ca să mai dea înapoi: cu moartea în suflet, porni atacul, așa cum se știe. Chiar înainte de lovitură decisivă, incapabil să mai păstreze tăcerea, de teamă poate să nu moară cu taina lui, socotind fără îndoială că ceea ce căpătase deodată importanță putea fi pierdut, îi destăinuie Așasiei dragostea lui pentru prințesă. Această mărturisire era gata să compromită întreaga acțiune și în orice caz a costat viața prințului Nefaoț. Așasia își închipuia totuși că Arsaf nu acționează decît de dragul ei. Descoperirea adevărului o făcu să treacă brusc în tabăra adversă. Mistuită de chinurile geloziei, doamna de onoare nu mai auzi decît un gînd: să-l nimească pe căpitan și pasiunea lui vinovată, să împiedice răzmerița la care nădăjduise și la care fusese părtașă. Informat în taină de Așasia că se unelțește ceva, Marele Sfat arestă și condamnă la moarte pe șeful seminției Porfiri, acuzat de trădare. Prințesa Eloisa scapă ca prin minune, iar doamna de onoare fu străpunsă cu pumnalul de Arsaf.

În acest șir de lovituri de teatru, s-a recunoscut desigur acțiunea tragediei *Arsaf* și *Eloisa* care avea să inspire, sub acest titlu, rînd pe rînd pe Polifili, pe Garnier, pe bătrînul Corneille, iar în zilele noastre, pe Jean Anouilh. În toila luptei, pe cînd Nefaoț fusese masacrat de mercenarii credincioși Marelui Sfat, Arsaf, neștiind ce sorți de izbîndă va avea bătaia, trimise un sol la prințesa Eloisa ca să-i mărturisească iubirea lui. Cîte paralele și explicații de text n-a prilejuit monologul mesagerului din Garnier, din Corneille și din Anouilh! Ceea ce se știe poate mai puțin, fapt relatat și de Justus Dion, este că după refuzul și indignarea prințesei, pe cînd antrepotele ardeau, pe cînd palatul era ocupat de trupele răzvrătite, iar reprezentanții Marelui Sfat deliberau la nesfîrșit în tabăra mercenarilor siriieni unde se refugiase, Arsaf, abătut și descurajat, își trimise pentru a doua oară aghiotantul la prințesa Eloisa: acesta îi ducea, potrivit unui vechi obicei din Bactriana, pe care-l mai semnalează în veacul al XVII-lea însemnările de călătorie ale lui Tavernier și ale lui Chardin, puțin pămînt și puțină sare pentru a-i declara dragostea lui<sup>1</sup>. Dar, exasperat de neînduplecarea prințesei și simțind victoria aproape, Arsaf adăugase două ouă de potîrnice: unul vopsit în albastru și celălalt în roșu. Prințesa înțelese repede sensul unei alegorii care ni se mai păstrează încă, învîluită într-un oarecare mister: oul albastru și oul roșu înseamnă că femeile poate nu se aseamănă între ele, dar au în fond aceeași savoare și același farmec.

Prințesa era demnă de admirația căpitanului de mercenari. Știu să răspundă insolentei. Îi trimise înapoi pe sol cu două șipuri care păreau să conțină apă. Arsaf își înmuie buzele: într-adevăr în primul șip era apă, dar al doilea era plin cu cel mai tare și mai îmbătător rachiu de secară pe care-l gustase vreodată: și înțelese că ființele ori fi ele asemănătoare în aparență, dar unele sînt șterse și insipide în vreme ce altele te mistuie și te ameteșc.

Bătălia pentru Oraș ținu cinci zile și cinci nopți. În zorii celei de-a șasea, mercenarii lui Arsaf erau stăpîni pe situație. Cît cuprindeai cu ochii, un spectacol jălnic, ruine fumegînde, case năruite, jaful și pîrjolul distruseră tot. Justus Dion afirmă că aproape o sută de mii de oameni — un locuitor din trei — și-au pierdut viața. În această bătălie nesfîrșită care nu-i privea defel. Cînd, refugiați pe o corabie, supraviețuitorii delegații Marelui Sfat îi solicitară lui Arsaf condițiile de pace, rugîndu-l să cruțe viața prizonierilor, Orașul încetase să mai existe: splendoarea, prosperitatea lui, în ciuda aservirii, monumentele de care era atît de mîndru, clădirile portului, templele, teatrele, palatele Porfirilor, totul era stropit cu sînge, trecut prin foc, devastat, prăbușit. Astfel, pentru negustorii războinici din Pomposa, înfrîngerea însemna o amară consolare.

Nu e greu să descoperi motivele violentei în bătălie: nici una din taberele care se înfruntau nu avea interesul să cruțe ceva. Negustorii-războinici ori pierdeau

<sup>1</sup> Justus Dion: *Historia*, I, 176.

<sup>1</sup> Diferiți călători relatează că obiceiul mai dănuie și astăzi în regiunea situată între Duganbă (ostul Stalinabad) și Mazar-i-Șerif. (Cf. *The New Yorker* din 22 ianuarie 1967).

tot ori păstrau tot; mercenarii revoltați ori pierdeau tot ori câștigau tot. Niși unora nici celorlalți nu le păsa de edificii, de opere de artă, de ornamente, de mașinării de care sigur nu vor profita și pe care ochii lor stînși, ori arși, ori străpunși nu le vor mai vedea o dată ce erau învinși: destinul Orașului nu-i interesa decît pentru a storce cît mai multe bogății pe care să le exploateze ca învingători. Tot sau nimic. Și fiindcă atît pentru unii cît și pentru ceilalți, aceste bogății însemnau mai mult o pradă decît o moștenire, ei preferau să le distrugă decît să le vadă căzînd în minile dușmanului și să-și închipuie pe adversarii bucurîndu-se de izbîndă.

Cît despre locuitorii Orașului, ei au ales indiferența în această înfruntare care de altfel nu-i privea defel, căci la ei nu era vorba decît a-și păstra sau a-și schimba stăpîni. Dar cum să rămîi neutru în toată lupta, cînd săgețile zboară și focul amenință? Ostitilitatea față de negustorii-războinici sfîrșit prin a-i determina pe unii, teama de dezordine pe ceilalți: într-o bătălie în care nu era decît miza și al cărei sens îi rămînea confuz, Orașul a ajuns să se dezbină și să se distrugă pe sine, fără altă speranță decît aceea de a sluji interese care, în nici un caz nu se puteau confunda cu propriile sale interese.

Singurul poate care acorda victoriei sale o semnificație depășind oarecum jaful și prăzile, era învingătorul însuși, era Arsaf. Mai multe motive vin să explice această atitudine care-i asigură cîrînd o dimensiune aparte în istoria Orașului: primul, că avea o minte cuprinzătoare și vedea mai departe decît satisfacerea imediată a unor dorințe inferioare. Al doilea, că învățase să stimeze Orașul, civilizația, cultura și chiar gustul său pentru plăceri care era în același timp gustul pentru frumos. În fine, al treilea, că o iubea pe prințesa Eloisa. Istoricul, cititorul, spectatorul de astăzi înțelege ușor prodigiousul succes în literatură al dragostei dintre Arsaf și Eloisa. Asuerus și Estera, Alexis și Teodora, Leandro și Hero, Abelard și cealaltă Eloisă, Iustinian și cealaltă Teodora: istoria ne oferă numeroase exemple de cupluri celebre în care femeia este demnă de bărbat și se la înțerece cu el în ce privește demnitatea și mărișia sufletescă.

Arsaf nu-i pusese în primejdie cariera și viața decît din dragoste pentru prințesă. Evident, mai mulți istorici au negat acest aspect anecdotic și sentimental al evenimentelor și au propus multe alte motivații izvorite din cutare sau cutare filosofie a istoriei. Unii, în frunte cu Robert Weill-Pichon, descoperă temeiuri religioase. Alții văd în Arsaf instrumentul unei revolte populare împotriva dominației castei negustorești din Pomposa. Astăzi pare, dimpotrivă, că sursa evenimentelor trebuie căutată în pasiunea lui Arsaf pentru fiica lui Nefaoț. Că această pasiune a fost folosită de Porfir pentru a sluji telurilor lor, nimic mai sigur. Este chiar destul de probabil ca Nefaoț să-și fi propus să-l suprimă pe Arsaf după ce se va fi folosit de el. Dar descurajarea momentană a șefului rebelilor, măturîrea simțămîntelor sale și trădarea Aspasiei conduseser în mod paradoxal la asasinarea lui Nefaoț și la triumful lui Arsaf. Căpitanul mercenarilor datoră astfel dragostei atît intrarea lui în acțiune cît și, indirect, posibilitatea de a se bucura singur de victorie. Înălțuirea evenimen-

telor politice, a intrigii sentimentale și a succesului militar a făcut în mod firesc din episodul Arsaf și Eloisa o temă fără pereche pentru teatru și istoria romanțată. Iar cele trei faimoase întrevederi, după bătălie, în ruinele palatului Porfirilor ocupat de mercenari, dintre căpitan și prințesă, aveau să marcheze, de-a lungul a multe secole, și de fapt pînă la noi, sensibilitatea istorică și imaginația colectivă.

Arsaf învingător nu se gîdea decît la dragostea lui. « Pentru barbar, scrie Justus Dion, nu însemna nimic o victorie care-i conferea un imperiu, nu căutase gloria decît ca să se facă iubit. » Timp de încă două zile șovăise. Sub pretextul unor măsuri ce trebuiau luate pentru a se organiza succesul și al unor negocieri ce trebuiau purtate cu supraviețuitorii Marelui Sfat, fugise de el însuși. A treia zi, cu tonul unui comandant de oști îngrijorat de soarta notabilităților, se interesă dacă prințesa Eloisa a scăpat de masacru și de flăcări. Nimeni nu știa nimic. Nu sosise nici o știre. Incapabil să se mai stăpînească, Arsaf se dezlănțu: trebuia ca, moartă sau vie, prințesa să-i fie adusă numaidecît. Să pornească în căutarea ei patrule, la nevoie chiar, expediții. Călăreți să străbată ruinele Orașului și satele învecinate. Să fie făgăduite recompense. Persoana prințesei să fie declarată sacră și sub amenințarea cu torturi cumplite să fie ferită de orice neajuns. A doua zi înainte de asfințit, prințesa fu găsită pe malul fluviului, într-o casă la marginea Orașului, unde se adăpostise. Înconjurînd-o cu felurite atenții, Arsaf o lăsa să mai aștepte trei zile, răstimp mai puțin menit să zdruncine curajul prizonierii cît să-l îmbărbăteze pe învingătorul înspăimîntat dintr-o dată de rodul victoriei sale. Cînd prințesa, urmată de garda ei, înaintă în fine spre Arsaf, căpitanul se ridică, îi ieși în cale, se plecă în fața ei și-i ceru să-și exprime dorințele. Prințesa Eloisa îi răspunse în puține cuvinte: vroia tronul sau moartea.

Celebrul dialog reprodus de Justus Dion și neconținut reluat, de la Polifil pînă la Anouilh, aruncă nu atît o lumină asupra spiritului și moravurilor de la sfîrșitul epocii de dominație a Orașului de către negustorii din Pomposa, cît asupra preocupărilor succesive ale autorilor de teatru și ale publicului lor: rolul destinului și al zeilor în tragedia lui Polifil, lupta dintre onoare și pasiune la Corneille, demnitatea refuzului la Anouilh. Mărturia lui Justus Dion sugerează atitudini care, puțin paradoxal, nu sînt foarte departe de textul ce ni se poate părea astăzi cel mai bine construit și mai literar: în fond, bătrînul Corneille, în *Arsaf și Eloisa*, reînvie de minune în fața noastră acea mărișie sălbatică și în același timp barocă ce se desprinde din cronica lui Justus Dion. Se știe că la vremea sa, *Arsaf și Eloisa* a marcat prăbușirea definitivă a poetului nins de ani. Doamna de Sévigné și Saint-Simon povestesc, fiecare în felul său, în pagini celebre, ea, sub imperiul emoției, el, cu o detașare semeată, eșecul iremediabil al piesei. Marchiza: « Sînt îndurerată și de ieri pîng întruna. Ce trădare ! Aș vrea să-l întreb pe Dumnezeu de ce i-a făcut pe francezii noștri așa de proști și de superficiali (...) Aflați de la mine că nu e cazul să mă învinuim de slăbiciune față de un prieten. Am alte slăbiciuni, dar nu pe acestea. Îmi place nespun povestea cu Arsaf și Eloisa și aș vrea ca toți să se închine în fața genului

lui Corneille». Și ducele; «Prințul i-a relatat Monseniorului care i-a povestit domnei de Saint-Simon, în fața unui grup de magistrați și oameni de literă, că cei mulți, adică cei fără minte, au provocat căderea piesei, socotind-o fiind impetuoasă și chiar excesivă, fiind prea «frumoasă» și de o dulcегіe greșoasă și că, bolnav de rușine și de supărare văzându-i pe Arsaf și pe Eloisa confundată dintr-o dată, după o viață atît de scurtă, în hăul neantului, bietul Corneille, obișnuit cu laude și onoruri ce depășesc cu mult demnitățile și rangul lui, susține că a simțit cusururile piesei dar că nici n-a putut și nici n-a vrut să le ocultească, minat tot timpul de măreția și adevărul subiectului său, și că niciodată stilul nu i-a fost mai înaripat, în explorarea sufletelor, a moravurilor timpului și a geniului monarhilor». Cu Brasilash și Thierry Maulnier, posteritatea — împotriva cabalei — a luat partea celebrei autoare de epistole și a marelui memorialist. Nu numai stilul și imaginile l-au salvat pe bătrînul Corneille, ci, dincolo de retorică și emfază, precizia istorică. Descoperirea în 1953, de către profesorul Ritter, a unui manuscris arab din veacul al XIV-lea, în Arhivele Sublimei Porți, nu mai lasă nici o îndoială în această privință. Se știe într-adevăr că opera lui Justus Dion a fost redescoperită, aproape simultan, de către Robert Estienne și de către Amyot, în două minăstiri din Flandra și din Saxonia Inferioară, abia în 1552 și în 1557. Manuscrisul lui Ritter reprezintă așadar o tradiție complet diferită, ce oferă totuși uluitoare înrudiri cu climatul cornelian.

Prințesa Eloisa pierdeuse tot, dar îl cucerise pe învingător. Totul era la picioarele lui Arsaf, dar acesta nu se gîndea decît la Eloisa. Nimic n-ar fi fost mai ușor pentru barbar decît să-și supună prin violență prizoniera neputincioasă, dar îl oprea tocmai iubirea pe care i-o purta. Uimitor de simplă, această situație se putea rezolva de la sine, printr-un acord între mercenarul victorios și prințesa deposedată. Dar un obstacol de ordin moral se opunea unei soluții cabile să dezlege dintr-o dată nu numai intriga sentimentală, ci și conflictul istoric: prințesa se afla, fără scăpare, în minile barbarului, iar onoarea o oprea să-și plece capul acum, în clipe de restrînge, după ce, atotputernică fiind, îl ignorase. În vremea strălucirii ei, abia îl privise. Cum putea să se dezmîntă la greu? Și cum să uite că mărturisirea unei dragoste nebunești de către căpitanul revoltat era cauza indirectă a morții lui Nefaoț? Fără îndoială, prințul riscase declanșînd operațiunile, dar dacă Arsaf nu i s-ar fi destăinuit Aspasiei, Nefaoț ar fi învins în loc să-l lase barbarului gloria succesului. Și sigur, în jurul prințesei Eloisa nu lăseser consilierii mai mult sau mai puțin perfizi ca să-l repete că indiscreția lui Arsaf era dibaci calculată, pentru a se descolorosi de un stăpîn și de un rival. Cum putea acum prințesa să se arunce în brațele unui căpitan, pînă ieri obscur și de care astăzi depindea totul? Odiñoară îl disprețuise. Faptul că era răspunzător, chiar din slăbiciune, de moartea tatălui, adunega oare ca flica să cedeze învingătorului? Dilema era cu atît mai crudă cu cît, la Justus Dion ca și la Corneille, precum și în manuscrisul de la Istanbul, incertitudinea bățăliilor și măreția victoriei îi arată treptat Eloisei că nu este insensibilă. Pe măsură ce se ivesc alte prejmedii, ia naștere și crește în ea o dragoste pe care-o descoperă mai

întîi cu înclintare, apoi cu teamă. Dar cînd iubirea izbucnește și fata nu și-o mai poate ascunde, e tirziu: ea s-a prins în cursă, el e cel victorios; prințesa nu mai e decît o pradă în fața unui învingător căruia demnitatea, rangul, onoarea îi impun să se țină deoparte.

Povestea Eloisei și a lui Arsaf culminează cu cele trei întrevederi în care prințesa luptă pentru a-și domina pasiunea, iar mercenarul pentru a-și domina victoria. Prima întvedere i-a mai îngăduit prințesei să nu-și trădeze taina. A cerut, după cum știm, fie moartea fie tronul. Ea își manifestă dorința să nu mai fie silită să-și înlînească învingătorul. Dar Arsaf nu se poate lipsi de vorbele ei care-l rănesc. Găsește poate că suferința îi sporește dragostea? Ori simte slăbind, sub cuvintele crude, o voință care luptă împotriva sa însăși? Înlînțirea următoare, care are loc chiar a doua zi, dezlanțuie pornirile îndelung mascate de aparențe. Scena se deschide. Barbarul și prințesa se străduiesc la început, și unul și celălalt, să-și mai ascundă simțămîntele. Arsaf o încredințează din nou pe Eloisa că dorește să-i împlinească toate dorințele. Eloisa îi răspunde cu trufia-i obișnuită: dacă nu i se poate acorda nici moartea nici drepturile, cere în orice caz mai puțină grijă și mai puține străji. Arsaf, convins că ea-l disprețuiește și-l detestă, se vede deposedat de o victorie care nu mai înseamnă nimic pentru el. Nemaiputîndu-se înfrîna, dă glas dragostei lui și depune noua lui victorie la picioarele prizonierei. O roagă să vorbească: ea va domni peste Orașul care-i va fi încredințat. Ea refuză, cu atît mai mult cu cît simte că nu va mai putea rezista. Nu vrea să datoreze nimic unui învingător pe care se străduiește să-l urască. Dar cînd Arsaf face apela la ultima lui armă, amenințînd-o să-l rechem pe prinții-negustori, să li se predea și să ofere puterea Marelui Sfînt din Pomposa, Eloisa nu are altă scăpare decît să-și destăinuie, la rîndul ei, pasiunea nereflicată. Da, îl iubește pe Arsaf. Să dea-măcel el! Ea nu poate să i se dăruie, deoarece el e învingătorul iar ea e singură și învînsă. Dar să dea-măcel. Să continue să lupte împotriva negustorilor din Pomposa, nu să-i cheme. Să trăiască. Să refacă Orașul. Să dea naștere unui neam nou și să înlocuiască Porfirii cărora le-a apus steaua. Și s-o uite pe Eloisa.

Fericirea și lărași disperarea îl copleșesc pe căpitan. Pentru a treia și ultima oară, o va reîntîlni pe prințesa încercînd s-o convingă. Dar de astă dată, în semn de înfrîngere și supunere, se duce la ea. Restituite de un poet genial, înmănușate într-un adevăr poetic și totuși vechi de cînd lumea, replicile se rostesc pentru eternitate. Le cunoaștem cu toții pe dinafară. Să le ascultăm din nou:

#### ELOISA

*Primităci rugămîntea de-a nu ne revedea,  
Seniore: mă surprindeți în datoria mea;  
Iar tot ce este astăzi o dulce încîntare  
Mi-ar deștepta în suflet simțiri prea amare.  
Cum de ați trecut pragul? Dacă-i un jolnic chin*

Să vă privească, regretul v-ar roade mai puţin ?  
 Oftatul laolaltă n-ar fi cumpănit cutremur ?  
 Fiţi mulţumit cu-atia — văzîndu-mă că tremur.  
 Si iar vă rog — cruţare ! de-un trist triumf orbit,  
 Opiţi suspinul care ar fi de osîndit.

#### ARSAF

Ştiu cu ce preţ plăti-voi văzîndu-vă azi, dară  
 Acel ce vrea să moară răvni-va ce omoară.  
 Nimicul îmi e soarta cînd, mine, ce-ati jurat  
 Va fi o sacră lege — să fiu pe veci uitat ;  
 Mai am doar aste zile, clipitele-mi de viaţă :  
 Iertaţi iubirii care v-aşterne-o jertfă-n faţă —  
 Îngenuncheat, răbdaţi-mi supremul meu suspin,  
 Mi-e raza de pe urmă cînd viaţa vi-o închin.

#### ELOISA

O, nu, nu imolarea, Seniore, o aştept —  
 Dator posterităţii, s-aveţi nepoşi e drept.  
 Iluŝtri-mi răpoŝaŝi un neam vă-ncredinţează :  
 Au binemeritat, şi prin urmaŝi viază.

#### ARSAF

Cu mine totul piară, o, Doamnă : ce-mi mai pasă  
 Cine mai calcă gîlb sub care-oi zace ? Casă  
 De-negurată-odihnă s-ar lumina, şi ei,  
 Străbunii preailuŝtri, ar respira acei  
 Urmăŝi ? ... Dacă nepoŝii de care spuneŝi, poate,  
 Cu greu ar mai fi vrednici de-ai reaminti-ntru toate ?  
 Si dacă, cine ŝtie, chiar i-ar dezona ?  
 Dau singele din vine pentru-a-l degenera ?  
 Cînd pentru noi e dusă lumina zilei clară,  
 Asemenea viaţă e, vai, imaginară,  
 Si mult mai scumpă-i clipa speranţei în elan,  
 Decît o mult prea rece eternitate-n van<sup>1</sup>.

Aceste frumoase versuri sînd demne de atenţie din mai multe motive. În istoria literară a veacului al XVII-lea, ele ilustrează, desigur foarte bine, antagonismul, clasic la Corneille, dintre dragoste şi onoare, dintre pasiune şi datorie, peste care aruncă de altfel o lumină destul de nouă. Dar pentru cine caută să înţeleagă originile Imperiului, ele expun cît se poate de limpede situaţia istorică a lui Arsaŝ între Porfirii supti Pomposei şi viitorul încă nedeluŝit pe care-l oferea el Oraŝului. Victoria mercenarilor revoltaţi constituie evident o ruptură decisivă în destinul Oraŝului. Nu numai o altă familie, ci un alt popor, o altă rasă va succeda Porfirilor. Dar printr-un vicieŝug şi un paradox al istoriei, această ruptură răsunaătoare marchează şi traduce în acelaŝi timp o continuitate remarcabilă în ceea ce priveŝte istoria viitorului Imperiu. Porfirii erau aserviŝi Pomposei : de la ei nu mai putea să vină o reŝinere a ceea ce se va numi mai tîrziu sentimentul naţional. Am văzut că Onessa şi cei din semînţia Venosta ar fi putut şi ar fi trebuit să joace atunci acest rol : dar nu erau copti pentru o misiune atît de grea, nu erau destul de puternici, Oraŝul prea îl detesta — la fel ca pe negustorii invadatori, ba chiar mai mult încă. Trebuia să se recurgă, înainte de a se reface Imperiul, la o mediere exterioară, capabilă să izgonească din afară Marele Sfăt şi pe prinţii-negustori care, deŝi străini, se culbăriseră atît de bine în Oraŝ. Acesta era rolul lui Arsaŝ, şi Corneille îl exprimă nu numai cu strălucire ci şi cu un simţ politic pe care cercetările cele mai recente n-au conţinut să-l confirme. Vom vedea mai tîrziu că posteritatea lui Arsaŝ nu va fi la înălţimea datoriei şi că va justifica îndoielile amare ale întemeietorului noii dinastii. Dar oricum, drumul trebuia să continue, Istoria mai avea în tolbă numeroŝe vicieŝuguri şi subterfugii înainte de a da naŝtere aceluia care se va mîndri întruna că se trage din căpitanul barbar. Şi acesta va fi Alexis.

În cele din urmă, Eloisa s-a lăsat înduplecată, după cum se ŝtie, de îmboldirile dragostei lui Arsaŝ ca şi de ale ei, fără să fie nevoie de intervenţia cam miraculoasă a marelui preot ce aminteŝte, la Corneille, acţiunea binefăcătoare a regelui din epilogul *Cidului*. Justus Dion e mai direct şi fără îndoială mai veridic : « De trei ori răsarîse luna şi prinţesa tot mai rezistă ; apoi dorul de Arsaŝ deveni atît de puternic, încît într-o seară, venind el fără escortă, ea i se aruncă în braţe plîngînd şi-i deveni soŝie ».

Nunta lui Arsaŝ cu Eloisa s-a desfăŝurat într-un Oraŝ în ruină, dar în entuziasmul supravieţuitorilor cărora în fine li se făgăduieŝte pacea. Eloisa asigură noii dinastii o legitimitate ereditară. Singele barbar amestecat cu singele ultimei mlădiţe a Porfirilor, care se apăraseră cu atîta strănăie, a restituit Oraŝului — pentru cîtva timp încă — ceva din vigoarea pierdută. Prima epocă de aur a culturii şi artei, în schimb, se încheiase. Cu Arsaŝ, Oraŝul avea să scape de oprimare, dar în acelaŝi timp avea să renunţe la comerţul pe mare, la teatru, la bucuriile vieţii, Imperiul pe care nici semînţia Porfir nici semînţia Venosta nu se priceuseră să-l dureze, avea să se ridice o dată cu mercenarii.

<sup>1</sup> Corneille : *Arsaphe et Héloïse*, actul V, scena III (n.a.), Traducerea versurilor de Alexandra Bărcăciă

Ideea de Imperiu, care avea să marcheze pînă tîrziu istoria politică și socială, era un amalgam de sirieni, persani, sciți, mongoli, libieni, sub conducerea unui căpitan bactrian, care avea să ofere lumii dacă nu înfrîngerea desăvîrșită a acestei idei, oricum o fîgăduință și o posibilitate. Și iarăși un paradox: intrigile sentimentale ale acestui barbar care dansa atît de frumos au dus la apariția unui popor care aspira mai întîi la pace într-o epocă de violență și războaie. Succedînd Porfirilor, al căror nume, limbă, religie le preia, Arsaf nu moștenește numai suveranitatea lor asupra Orașului, ci și pe dușmanii lor tradiționali. Orașul devastat mai răsună încă de dubla strălucire a funeraliilor victimelor și a nunții ca-n povești a lui Arsaf și Eloisa, celebrată cu pompă în mijlocul ruinelor, cînd lupta începea să mocnească pe trei fronturi: Pomposa, Onessa, Barbarii aveau să-și unească eforturile împotriva Orașului aflat în mîinile lui Arsaf.

În românește de SANDA RÂPEANU

## Jean d'Ormesson — realitatea ficțiunii și imaginarul vieții

Începutul cărții lui Jean d'Ormesson, *Le vagabond qui passe sous une ombrelle trouée*, carte rînduită în bibliografia operei sale la capitolul « amintiri și eseuri », declanșează memoria noastră involuntară: « Multă vreme m-am întrebat ce să fac. Pluteam în incertitudine și nehotărîre. Îmi închipuiam o viață întreagă lipsită de sens și o moarte inutilă. Cu toate deliciale — pentru mine reale — ale trîndăviei și nepăsării, a muri fără să fac nimic mă umplea de neliniște ». Gîndul ne duce către propoziția cu care debutează neasemuită frescă a secolului XX, *În căutarea timpului pierdut*: « Mult timp m-am culcat devreme ». Să fie din partea lui Jean d'Ormesson o replică voită, o situare deliberată în zonele trăirilor incerte ale întrebărilor fără un răspuns precis? Nu numai că această frază devenită un adevărat adagiul l-a urmărit, dar — cum mărturisește pe la mijlocul cărții — el, d'Ormesson, a trăit ca și Proust aceeași confuzie între viață și vis, între realitatea cotidiană și imaginarul cărții: « Cartea intra în viața mea și viața mea se topea în carte. Cînd o păream seara și adormeam, mi se întimpla să mă întreb dacă reîtraiesc romanul sau îmi visez viața, dacă visez cotidianul sau dacă îmi trăiesc visele. » Deci începutul acestei cărți, care ne trimite cu gîndul la adagiul proustian, privește nu numai starea confuză de dinaintea somnului, ci însuși sensul existenței autorului ei.

Din incertitudinea anilor de tinerete îl smulg certitudinile din momentul în care scrie *Le vagabond*. . . Ele poartă însemnele Academiei Franceze, sub cupola căreia a fost primit la patruzeci și opt de ani, ale direcției ziarului care marchează azi cea mai lungă tradiție a presei franceze, *Le Figaro*. Deci două instituții de care se leagă numele lui Jean d'Ormesson, prima înscrind-l printre « nemuritori », cealaltă situîndu-l în actualitatea imediată, în tumultul cotidian, fie în calitate de cîrmaci al corăbiei, timp de clișia ani, fie, de o bună bucată de vreme, de « cronicar al timpului care trece ». Dar după ce amintea apartenența la cele două instituții care au devenit în Franța simboluri ale confirmării definitive a valorii și constiința exercitării unui mandat recunoscut de opinia publică, scriitorul intra din nou în zona îndoielilor, vorbind de « relativă notorietate » pe care i-au adus-o cărțile sale.

Cum să înțelegem această din urmă sintagmă folosită de cel care cunoscuse cu *La Gloire de l'Empire* un imens succes de public, o primire de-a dreptul entuziastă

din partea criticii, și laurii Academiei Franceze prin decernarea marelui premiu al romanului, de cel care își sporise pătrunderea în zonele publicului larg cu *Au Plaisir de Dieu*, roman devenit serial de televiziune în anul 1977? Cum să înțelegem această sintagmă din partea unui autor a cărui izbândă, reputată de cele două cărți mai sus amintite, a făcut ca editorii, publicul și critica să privească înapoi cu uimire și cu o nemărturisită vinovăție, redescoperind romanele de tinerete ale lui Jean d'Ormesson? Și pentru aceste cărți de început, se împlinea — măcar în parte — previziunea generosului editor René Julliard — primul care i-a acordat o instantanee și entuziaști încredere după tăcerea care părea să se eternizeze a editurii Gallimard — că va avea succesul pe care François Sagan îl obținuse pe când el abia debută. Cum să înțelegem sintagma amintită din partea unui om de literă care avea să împlinească, de astă dată, mult mai repede decît se credea, o altă profecie? Și anume, profesia prietenului și colegului său de generație, Pierre de Boisdeffre care, în 1965, aducea argumente pentru a prevedea că totul « îl cheamă (pe d'Ormesson, n.n.) să-și sfîrșească zilele la Academia Franceză », ceea ce avea să se împlinească într-adevăr opt ani mai târziu. E drept că printre argumentele lui Pierre de Boisdeffre nu figurau cele de ordin literar, deoarece nu apăruseră atunci nici *La Gloire de l'Empire*, nici *Au Plaisir de Dieu*, ci doar cele țînind de genealogie și de carieră. Cum să înțelegem deci această sintagmă din partea unui « nemuritor » care n-a pășit la Quai Conti la o vîrstă înaintată, în urma unor refuzuri și eșecuri? La Academia Franceză, Jean d'Ormesson a ținut să marcheze prezența noii generații, dovedindu-se pasionat artizan al unei revoluții în istoria atît de strictă a unei instituții vechi de trei sute cincizeci de ani: primirea printre membrii săi a unei femei, scriitoarea Marguerite Yourcenar. A rostit răspunsul la discursul de recepție al autoarei, cu care scrisul său are adesea tainice puncte de convergență, fiind primul care se adresa noului venit cu apelativul « doamnă », fără « să-mi cadă cerul în cap, fără ca această cupolă să se prăbușească, fără să fiu izgonit din fotoliu de umbrele indignate ale celor ce ne-au precedat în această ascendență conservatoare ». Demonstra prin gestul lui o credință și anume, că « mai puternică decît tradiția e viața și progresul ei ».

Cum să înțelegem această sintagmă din partea unui om care a condus, cei drept nu pentru mult timp și tot înaintea de a împlini cincizeci de ani, ziarul *Le Figaro*, ziar care așa cum spune scriitorul, « din pricina și în ciuda îndelungatului său trecut și a tradițiilor sale, rămîne și va rămîne o forță considerabilă » în viața politică, socială și culturală a Franței? A părăsit acest post în urma unei rupturi care s-a produs în echilibrul dintre puterea recunoscută și cea respinsă de fapte, adică puterea banului. Plecarea lui n-a trecut neobservată, mai ales că se lega nu atît de una din acele frecvente crize ce interveneau în viața ziarului, cît de o problemă de conștiință în fața puterii pe care o avea, dar mai ales șinea s-o aibă, noul proprietar al lui *Le Figaro*, magnatul presei franceze de atunci, Robert Hersant. A părăsit acest fotoliu « cu sentimente nedeslușite », deoarece viața i se schimbăse

instantaneu, la fel ca într-o seară din iarna 1973—1974, cînd preluase conducerea ziarului, dar acum în sens invers, și anume cel descendent: « După ce fusesem unul din personajele dacă nu cele mai puternice, oricum cele mai influente, cele mai adulate, cele mai invadate din Paris, iată că nu mai eram — nu zic nimic, ceea ce n-ar fi prea curtenitor pentru confrății mei de pe malurile Senei — dar nici mare lucru ». Devenise « el însuși », pur și simplu Jean d'Ormesson.

Și atunci cum să înțelegem ideea de « relativă notorietate », ca și aceea că după ce a părăsit demn unul din posturile cele mai invadate ale presei franceze, cum singur spune, nu mai însemna « mare lucru », cînd săptămînală « cronică a timpului care trece » din *Le Figaro Magazine* e socotită una din « marile pagini » ale jurnalisticii franceze de azi, una din expresiile ei de o ageră și strălucită rigoare intelectuală?

Comparîndu-l pe Jean d'Ormesson cu înaintașul său pînă în 1970 — în paginile defunctului *Le Figaro Littéraire* — François Mauriac, vom spune că în timp ce autorul *Bloc-Notes*-ului era în esență un moralist judecînd lumea de azi prin prisma valorilor « de altădată », opunînd lumii în mers imaginea unor structuri de mult apuse, Jean d'Ormesson este un om modern, în stare de permanentă veghe, conștient de « timpul care trece », de ceea ce în sistemul său de valori s-ar putea traduce prin timpul care evoluează, prin societatea în necontență schimbare devenind alta cu sau fără voia noastră, o dată cu noi sau împotriva noastră.

Și astfel ne apropiem de răspunsul la întrebare, nu înainte de a introduce încă o reflecție cuprînsă într-una din cărțile sale, relativ la izbînzile vieții lui de care cei dragi n-au avut cum să se bucure: René Julliard n-a mai apucat să-i cunoască succesele (d'Ormesson spune « succese modeste », deși începînd cu insolita frescă *La Gloire de l'Empire*, majoritatea cărților lui au ocupat săptămîni în șir poziții confortabile în clasamentul *best-seller*-urilor), tatăl lui care nu i-a citit decît « cărțile cele mai ușoare » și nici unul din titlurile care l-au impus în literatura franceză, unchiul lui, Wladimir d'Ormesson (a cărui carieră pînă la un moment dat și din multe puncte de vedere pare că Jean o reîncarnează), plecat dintre cei vii « cu cîteva zile » mai înainte ca neputul să devină, ca și el, membru al Academiei Franceze. E drept, mama a asistat la toate aceste izbînzii. Despre ea însă vorbește mai puțin, socotind-o prea apropiată soțotește. Îi pare rău doar că aceasta nu a mai apucat să vadă pe « micul ecran » imaginea « castelului » părăsit care personifica o lume, lumea ei, lumea străbunilor ei.

« Trebuie să aștepti. Totul se împlinește, adesea însă prea târziu ». Cum spuneam, acest « prea târziu » nu se referă la el, pentru că Jean d'Ormesson, dacă n-a creat un curent de gîndire și de sensibilitate, dacă n-a impus un mod cu totul nou de a percepe existența și n-a determinat o direcție literară inedită, dacă nu s-a bucurat de la bun început de primirea entuziastă a publicului, nici n-a înfrunghiat un destin bîntuit de neșansă, n-a fost ignorat și n-a fost urmărit de steaua anonimului, a unei cariere mediocre. Și nu astăzi cînd se apropie de șazezici de ani, ci de un

deceniu și jumătate, numele său a devenit sinonim cu afirmarea. De aceea, ideea unei «relative notorietăți» nu mai corespunde cu situația lui în literatură și în general în viața publică franceză din anii '70, ci se subsumează unei idei mai generale a lui despre relativitatea succesului, a izbinzii.

Și astfel, revenind la punctul de plecare, ca răspuns la întrebarea noastră repetată, expresia trebuie pusă pe seama acelei înclinații pe care criticii cărților sale de tinerețe au remarcat-o, și anume, «autopersiflarea» și «micile loviturii de scalpel» care izbesc în propria-i ființă. Înclinație accentuată pe măsura creșterii notorietății literare. Dar nu ca expresie a falsei modestii, a smereniei ipocrite, ci a unei ascuțite inteligențe, mereu în stare de veghe, dominantă a personalității, detectată și aceasta de critici chiar la apariția primelor volume ale lui d'Ormesson. Pentru că numai un spirit treaz poate zăgăzui apele învolburate ale succesului, poate relativiza situațiile aparent imuabile și poate interzice accesul în zonele euforiei, transformând îndoiala într-un criteriu de apreciere, de valorizare.

Pornește deci la drum, bucurându-se de un nume ilustru, ca fiu al unei vechi familii. Nume ce nu era legat, ca la François Mauriac, de spornice reușite materiale burghize, ci de slujirea statului, a Franței. Scriitorul creșcuse într-o ambianță care-l îndreptăța să se considere un «copil al saloanelor», al saloanelor din cele câteva capitale ale lumii în care tatăl său reprezenta Franța ca plenipotențiar al celei de a treia republici. Copilăria și adolescența artificial trăite l-au determinat să pornească la drum nu ca un narator al lumii sale — cum se va întâmpla după ce va împlini patruzeci de ani, când trecerea tinereții, experiența și în general evoluția și revoluțiile lumii moderne îi vor oferi o nouă viziune — ci ca un cronicar al «răului generației» din anii '50. Această existență artificială l-a făcut, cred, să nu se apropie de lumea creatorilor de fecete sociale din literatura interbelică ce-i tutelaseră copilăria, ci mai degrabă de Albert Camus care îi tutelează cărțile de început, ce par un revers dacă nu și un antidot al situației lui sociale. Situație de care nu vrea să se lăpode ostentativ, zgornos, ci mai degrabă să demonstreze că simte, că trăiește, că este solidar cu lipsa de entuziasm și de țel a generației care avind douăzeci de ani la sfârșitul războiului, se va vedea în plină derută la începutul anilor cincizeci. Tocmai când ar fi trebuit să intre în viață dar nu putea să-și ale un drum, pe care de altfel nici nu-l căuta. Influențat de absurdul romanelor lui Camus, personajele lui Jean d'Ormesson trăiesc o «dragoste fără rost», cu imprevizibile consecințe dramatice. Nonșalanța nu devine în romanele lui de tinerețe (*L'amour est un plaisir*, *Un amour pour rien* și *Les illusions de la mer*) un principiu de viață, ci se metamorfozează într-o nebanuită tragedie, aruncând un vâl sumbru peste hoinăreala nepăsătoare într-o lume care trăiește fără să se întrebe, fără să se frământa, într-o lume care e gata să facă abstracție de tot, dar nu și de moarte.

Poate pentru că au venit după cele două succese pînă atunci fără precedent în istoria vieții editoriale franceze: *Bonjour tristesse* și *Un certain sourire*, primele

romane ale lui Jean d'Ormesson nu și-au aflat, la timpul lor, ecoul meritat.

Un eșec? Mai degrabă o anevoioasă afare a căilor proprii, caracteristice numai lui. Căci așa cum spunea undeva Jean d'Ormesson, «literatură este o meserie care se învață. Ea cere muncă, discernămint, răbdare.» Citite astăzi, romanele sale de tinerețe nu justifică eticheta de snobism care îndin să cred că le-a fost atribuită din cauza situației sociale a autorului.

Dar cărțile care îl reprezintă pe Jean d'Ormesson, care i-au impus numele, sînt *romanele istorice*. Nu în sensul tradițional al cuvîntului, dar nici în cel modern. Romanele sale nu reprezintă o reconstituire nici o demitizare. Ele sînt mai multe și în același timp mai puțin decît ficcare din aceste atitudini pe care autorul le însușmează într-o formulă unică, numai a lui. Cum am văzut, trei ar fi componentele ce concură la definirea originalității romanului istoric așa cum l-a conceput Jean d'Ormesson: caracterul livresc, luciditatea, cultul familiei.

Prin caracter livresc nu înțeleg triducă și conștiințioasă reconstituire după surse, pînă lauciderea oricăruia fir epic a unui sistem istoric sau filozofic, ci perspectiva intelectuală asupra lumii, asupra vieții. Jean d'Ormesson, neapărinzînd nici unuia dintre curentele dominante ale anilor în care a debutat (existențialismul, noul roman, structuralismul etc.) nu este autorul unor simple narațiuni, ci al unor meditații asupra rostului literaturii, ajungînd la anumite concluzii asupra structurii, menirii și evoluției acesteia. Cartea a însemnat pentru el nu numai lectura dinaintea orelor de somn, nu numai călătoria prin lumi imaginare, nu numai fecunda confuzie de planuri, ci ceea ce numește el studii, «studii temeinice, începînd cu germana la München, latina la București, greaca la Rio de Janeiro».

Să devansăm aici o idee: figura triducă este omniprezentă în memorialistica lui Jean d'Ormesson. Nu o figură tiranică, de care ar vrea să se elibereze, ci care caută s-o alunge. Jean d'Ormesson este la antipodul celebrei aserțiuni sartriene: «Nu există tată bun, e o lege.» Și poate, în cărțile lui de amintiri, imaginea tatălui este cea mai complexă, deoarece scriitorul nu-și înfățișează părintele din perspectiva unei duioase complezențe, ci creează prin dese reveniri portretul unui personaj întruhipind tradițiile și valorile unei Franțe mai puțin cunoscută noilor generații. Nu a unui personaj pietrificat, ca Bunicul din *Au plaisir* de Dieu, privind rigid și revoltat prăbușirea lumii lui. Pentru autor, tatăl reprezintă «amintirea luminoasă a unui jansenist liberal și a unui conservator progresist», «care iubea în același timp trecutul și progresul», urmîrind cu dragoste și îngrijorare evoluția și tribulațiile fiului. Atașamentul lui Jean d'Ormesson față de trecut, atașament înăscut, s-a transformat într-un cult, avînd ca dominantă analiza lucidă a antecedentelor, a valorilor morale și spirituale moștenite, și a ceea ce nu s-a fructificat din vina lui. Să spunem că anii în care tatăl scriitorului a fost ministru plenipotențiar al Franței în țara noastră au lăsat urme în amintirea copilului de-atunci. După cum prezența diplomatului Lefevre d'Ormesson între iunie 1933

și iunie 1936 la București a fost apreciată drept o perioadă fertilă pentru relațiile dintre cele două țări\*.

Jean d'Ormesson reține doar câteva elemente în legătură cu dascălii săi. Maestrii recunoscuți i-au fost cărțile. Amintirile din perioada Școlii Normale Superioare — cunoscută sub numele de « rue d'Ulm » — reprezintă o demitizare subtilă, inteligență, spirituală și de deloc nostalgică înțocmare la anii plini de farmec ai studenției.

Înaintea de-a arăta ce a însemnat cartea în universul operei lui Jean d'Ormesson, aș vrea să rețin o trăsătură, fundamentală după mine, pentru sistemul lui de gândire, pentru modul lui de a înțelege viața, evident nu numai așa cum apare în romanele, ci și în publicistica lui. Deși nu o dată deplinge timpul pierdut fără a citi, deși insistă asupra slabei lui apetențe la filozofie, totuși dominantă universului său mi se pare a fi cea livrescă mai ales în esul romnesc, Dieu, sa Vie, son Oeuvre. Frecventând atît de asiduă lumea cărților cu tot ce izvorăște din ea sau e menit să se metamorfozeze în pagină de carte, Jean d'Ormesson vadește o experiență în acest domeniu care o întrece pe cea a vieții. Pentru el, *salonul* a avut drept antidot *biblioteca*. Nu le-a perceput ca pe două lumi ostile. Recunoaște

că multă vreme saloanele « au avut un rol capital în viața spirituală ». Dar la confluența « condițiilor economice, sociale, intelectuale și morale, ele s-au prăbușit în momentul în care s-au transformat în propria lor pastă ». În aceste împrejurări, e îndeolnic că din viața acestor saloane « din care toți au ieșit Proust », se va mai ivi « un nou Proust » Mărturisesc că multă vreme l-a neliniștit faptul de-a fi fost « un copil al saloanelor ». S-a distanțat de ele, dar nu le-a renegat. Și, cum spuneam, antidotul, refugiu a fost *biblioteca*. Nu în sensul unei realități concrete (recunoaște că, deși impunătoare, biblioteca părintească era modestă în comparație cu cea a familiei de Broglie) ci a unei *bibliotecă imagine*, spre care a năzuit neîncetat.

Așa încît, în perspectiva lui, cartea nu reprezintă numai reflectarea sau recrearea unei realități, posibilitatea de a transcende lumea reală, ci capacitatea o tot totulă dimensiune și anume, aceea de făuritoare a istoriei: « Lumea așa cum o cunoaștem a fost edificată de cărți. [...] Oamenii trăiesc din ideile transmise de cărți, ai căror copii sînt deși nu le-au citit pe toate. » Raportul nu este unilateral, ci se află statuat pe principiul corespondențelor, a nenumărate corespondențe: « Cărțile iau naștere din viață, dar viața noastră se naște din cărți ». În ceea ce privește, cărțile au reprezentat un refugiu din lumea reală, făcîndu-l să viseze, transportîndu-l « în altă parte ».

De la un moment dat, cartea a început să ocupe un alt loc în viața lui, devenind nu numai o adevărată profesie ci oferindu-i și posibilitatea de a cunoaște lumi apropiate sau îndepărtate, pe care, la rîndul lor, Jean d'Ormesson le-a socotit ca fiind sinonime cu noțiunea de civilizație. Fără îndoială, științele umane, umbra lui Toynbee, colocviile Unesco asupra civilizației bizantine, asupra « rezultatelor ambigui ale războaielor », asupra culturii și a comerțului îl îndepărtaseră, îl rupseseră chiar, de romanele sale de început la care ne-am referit pînă acum. De aceea, așa cum spune însuși scriitorul: « Munca mea cotidiană și frecventarea științelor umane au stat la originea *Gloriei imperiului* ». Dar această carte majoră a lui Jean d'Ormesson nu reprezintă simplă transpunere în imagini a unor teme istorice izvorite din succesiunea mai mult sau mai puțin întîmplătoare a programelor Unesco. *Gloria imperiului* constituie « intruziunea ficțiunii în științele umane sau a științelor umane în ficțiune ». Această intuiție centrală odată statuată, « romanul etnologic se va transforma încetul cu încetul într-o falsă istorie, dacă nu a omenirii, în orice caz a unei civilizații și a unei culturi dispărute ». Astfel cele două direcții ale vieții lui « sînt reconciliate » prin volumul care îl va relansa pe Jean d'Ormesson și-l va înscrie pe orbita majoră a literaturii franceze contemporane, printre cei care au revigorat structurile romanului francez. Ficțiune și realitate constituie două componente inseparabile ale oricărei opere de artă, componente ce se influențează reciproc. Dar *Gloria imperiului* reprezintă mai mult decît îmbogățirea texturii istorice cu proiecții ale fanteziei autorului și mai mult decît o pastişă sau o parodie a unei teme grave. Romanul lui d'Ormesson nu este nici o demitizare a unei epoci

\* « Azi sosește în Capitală, cu Orient-Expressul (imaginea acestui tren revine des în scrierile lui Jean d'Ormesson, n.m.), marchizul Lefevre d'Ormesson, noul ministru al Franței la București », citim în *Curentul* de duminică, 18 iunie 1933, p. 7. Știrea a fost consemnată de toate marile ziare românești care arătau că noul ministru al Franței în România a intrat de timpuriu în cariera diplomatică, în anul 1910, îndeplinind misiunile la Atena, Berlin, Londra, Berna, München. În timpul primului război mondial, a fost al doilea șef de cabinet al lui Aristide Briand, al lui Alexandre Ribot. Vrem să menționăm faptul că plecarea din țara noastră a ministrului plenipotențiar francez, la încheierea misiunii, a fost marcată de un deținător în cinsta sa de Nicolae Titulescu, pe atunci ministrul de externe al României, dejun care a avut loc în ziua de 15 iunie 1936. Au participat primul ministru al țării, Georgehe Tătăreanu, miniștrii, membri ai corpului diplomatic, ziariști, oameni de cultură, precum marele matematician Georgehe Tiția, economistul Georgehe Leon, Nicolae Titulescu a rostit atunci un discurs (vezi N. Titulescu, *Discursuri*, Ed. Științific 1967, pag. 488—491), în care arată că « România are să-și găsească în această misiune o nouă misiune » și « concept ai însuși interesele lor politice », mîinii vor să coarnez politica propriei lor vieți naționale » și « concept ai însuși interesele lor politice », în aceeași ordine de idei, N. Titulescu sublinia: « Iată marile trăsături psihologice ale poporului nostru pe care le-ați înțeles atît de bine. Noblesse inimiti dumanovăscă » sau « fost singura călăuză, Cheia succesului domniei voastre, căci misiunea domniei voastre în România a fost un succes », constată oficial, stă în această: « Înțeleg marile succese românești și n-ați crezut necesar să-i aduceți o atingere ci de mică pentru că să slujii marea Franța ». În discursul său de răspuns, Lefevre d'Ormesson a spus: « Din tot sufletul am lucrat la București cu înaltătare, cu ardore, cu convingere, la menșine între România și Franța înunităta absolută care le uneste, aspirînd totdeauna la a » și « iubesc ». Lefevre d'Ormesson a înregistrat relații de prietenie cu marile oameni de cultură, de la 19 ianuarie 1934, N. lorga notează în *Memoriile sale* (vol. V, pag. 135): « D'Ormesson mi-a scris cartea lui Bloch despre viața noastră în războiul, pentru a o răspîndi ». Și tot în *Memoriile* (vol. V, pag. 331—332, 18—20 aprilie 1936): « V. lorga, relatînd o călătorie în nordul țării, mi-a scris că a conferința sa de la Cernăuți: « Erau de față d'Ormesson și doamna care mîntuiau o excursie în Bucovina. El a vorbit la Cercul amicitiei franceze, cu laude mari pentru țara și dorința de a se plăsa pacea... » Continuu împreună excursia. O remarcă a ministrului Franței făcută în timpul acestei călătorii și relația de istoricul Cermăuți este spiritul și omorul lui Lefevre d'Ormesson. O fotografie din anul 1934, prilejului de vizita lui Jules Romains în România, n-î înfățișează pe Lefevre d'Ormesson într-un grup alături de Jules Romains, oameni politici și scriitori români. Jules Romains se află alături de ambasadorul Franței. O coincidență: fiul acestuia din urmă, Jean d'Ormesson, născut în 1925, deci pe atunci în vîrstă de nouă ani, avea să fie succesorul marelui romancier la Academia Franceză. Printre cei prezenți în fotografia de pe creștele sediului Scriitorilor Români, remarcăm pe dr. C. Angelescu, ministrul instrucțiunii publice, Dimitrie Gusci, George Oprescu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Eftimiu, Corneliu Moldovanu.

istorice, nici o perspectivă radical nouă de înțelegere pe calea ficțiunii a unor noțiuni ce păreau intrate o dată pentru totdeauna în conștiința omenirii. Luciditatea despre care am vorbit mai sus, considerînd-o drept una din trăsăturile esențiale ale scrisului său, a avut un rol predominant în construirea acestei fresce: luciditatea nu-i permite capitularea în fața ispitelor unei elegante și subtile ironii, ca în teatrul lui Jean Giraudoux, sau răscolirea ce relevă straturile întinate ale unei lumi mitologice, ca în piesele lui Jean Cocteau. Inteligența, luciditatea îl fac pe Jean d'Ormesson să nu devină în acest roman adeptul nici uneia din metodele la modă, așa cum nu urmasa în anii debutului nici una din « bisericuțele » atât de puternice pe atunci. Chemîndu-le pe toate, prefăcîndu-se partizanul lor, disecînd lumea din perspectiva lor și distanțîndu-se de ele exact în momentul cînd pare evident că seducțiile demonstrației nu-l mai pot întoarce de pe calea pe care a apucat cu siguranță și cu strălucitoare pătrundere, — Jean d'Ormesson ne oferă o adevărată antologie a posibilelor metode de a reînvia trecutul. *Gloria imperiului* nu s-a născut din fascinația pe care o epocă istorică o exercită asupra unui autor, ci dintr-o perspectivă inedită asupra istoriei considerată ca o componentă a « științelor umane ». Conștient de « imposibilitatea de a mai scrie un roman în stilul secolului al XIX-lea », el a vrut totuși să păstreze « o formă de povestire fictivă ». « Gustul romanescului unit cu o relativă familiaritate în ce privește științele umane și Memoriile », nevoia de nou și atașamentul esențial față de moștenirea clasică, « l-au făcut să mediteze de două ori asupra romanului ». Fructul acestor meditații s-a concretizat mai întîi în *La Gloire de l'empire*, apoi în *Au plaisir de Dieu*.

Respectînd aparențele romanului istoric de tip romantic, arborînd somptuozi-tatea și articulațiile profunde ale frescelor realiste, pătrunzînd dîncolo de evenimente, relevînd negurile psihologice care declanșează întîmplări aparent eroice, străjuie de spectrul tragediei, *Gloria imperiului* e cartea care ne duce cu gîndul la tot ce s-a scris înainte fără să-i putem însă afla un model. Reconstituire minuțioasă a unui imperiu care n-a existat, romanul e mai degrabă și în primul rînd o meditație asupra « revoluțiilor, încercărilor, declinurilor, așteptărilor, înălțărilor » care sînt materializate în fapte și oameni cu o stare civilă atât de precis conturată încît sîntem încredințați că n-au trăit niciodată. E în primul rînd și în ultimă instanță o meditație asupra unei relații fundamentale în opera de maturitate a lui Jean d'Ormesson: trecut — prezent — viitor.

FOILETON

## Secolul 20

HÉLÈNE PARMEIN

Călătorie  
în tărîmul

PICASSO

Va fi vorba, aici, despre un clown. Întreaga vară a anului 1972 am scris « întrări de clowni ». Publicate mai târziu — și apoi jucate — sub titlul *Le Contrepitre* \*. Clowni de societate. Clownul-soldat și clownul sceptic, clownul-papagal, clownul « convertit » (la tristețe), și alții mulți. Care țiau din trompete în creierul meu. Făceam — dacă se poate spune astfel — cîte o « intrare de clown » pe zi, instalată fiind la masa-clown dintr-o hală de uzină. Unde Pignon își executa una dintre giganțele sale, ceramici-sculpturi, *Les Plongeurs*, pentru orașul Marseille. Echipa toată, în jurul meu, pregătea lutul.

Am scris mult în uzele unde lui Pignon i se întâmplă să-și petreacă, — uneori, luni întregi. Înconjurați de praf. În mijlocul unui tumult și al unei agitații îndrăcite. Care m-au incitat întotdeauna, mai mult decît m-au stingerit. Munca din jur face ca propria ta muncă să se dezîntăie frenetic. Pana delimitează în vacarm un tunel de apărare. Și profită, în schimb, de tot restul. Care sfîrșește prin a face ca întreagă această ambianță, bizară pentru un scriitor, să devină exaltantă, uneori, chiar, de nelipsit.

Le vorbisem, firește, Jacquelinei și lui Picasso despre istoriile mele cu clowni, așa cum hazardul de viață al personajelor din călătoria-pictură le suscitase, în puțin uzinei.

Picasso n-a citit nicodată *Le Contrepitre*, editat abia în zilele morții lui.

La fiecare apariție a unei cărți, întîiul exemplar tipărit și luat în mîna mea i-l aduc lui Pignon. Al doilea era pentru Picasso, și îl însoțeam întotdeauna cu un altul, separat, pentru Jacqueline. Care, altminteri, nu l-ar fi avut nicodată în posesia ei. Căci Picasso păstra totul. Chiar cărțile care-i erau împrumutate. Sau chiar și tomurile — șaisprezece la număr — ale celor *O mie și Una de Noapți* editate de Mardrus, pe care i le oferisem Jacquelinei cu prilejul unei aniversări. Și pe care Picasso le confiscase neîntîrziat. Nu cred să le fi deschis vreodată. Dar le considera drept ale sale.

Tot ce avea legătură cu clownii și cu circul îl interesa în cea mai mare măsură. Așa că mica mea « piață » ne oferea, adesea, prilejul de a sporovăi despre clowni, cu incîntare.

Pentru Picasso și Jacqueline, după fantastica ecloziune a pinzelor de la Avignon, după bucuriile și amărăciunile acelei prime expoziții de la Palatul Papilor, începea

anul intrării în arena definitivă. Un semnal de alarmă pentru noi: transformarea vocii lui Picasso la telefon.

O voce nouă, ușor voalată. Cu timbrul mai puțin grav. Disoant. O voce a cărei rezonanță ne îngheța, în ciuda forței inventive a replicilor, în ciuda exuberanței, a ironiei sau a căldurii lor. Acestea, toate, neschimbate.

Pinzele de la Avignon — cele din urmă — izbucneau în fiecare frază. Cînd porțile de la Palatul Papilor aveau să se deschidă asupra lor, Picasso avea să odihnească, însă, sub colnicul de la Vauvenargues, la poalele muntelui Sainte-Victoire.

Pignon picta pe atunci « nuduri roșii ».

Picasso se interesa enorm de nuduri. În lipsa pinzelor, anevoie de adus, cerea să-i arătăm acuarele sau fotografii. Întîmplarea îi trimisese lui Pignon un model. Și începuse să picteze după model, spre propria sa stupefacție.

Într-o zi, în vara anului 1972, Pignon l-a întrebant pe Picasso: « Ti-ai luat vreodată un model? » — « Nu, l-a răspuns Picasso, nici tu, dealtminteri!... » — « Eu da », a replicat Pignon. Uimire a lui Picasso, strigăte: « Ei, nu! Povestește! Cum e?... » Spunea că el pictează, neîncetat, după model. Modelul se află sau nu în atelier, dar el îl folosește. O făcuse, de pildă, pe Jacqueline să-i pozeze, cu o vestă turcească. Printre altele. Ceea ce-i părea amuzant în ideea modelului era faptul că poți « să-l iei de oriunde și să-l pui să pozeze ca în atelierul lui Courbet ». Și apoi repeta: « Nuduri, fă nuduri!... O să vezi că am dreptate: e important!... »

Cît despre clowni, « ce poate fi mai extraordinar? », spunea Picasso, de fiecare dată cînd vorba-clown revenea în conversație. Clownul, adevăratul, nebulul, înțeleptul, neîngîrditul. Neavînd nici o atingere cu clowneria. Dar deschizîndu-se, în schimb, total, spre infinitul invenției, al fanteziei slobode și strunite, spre fantezia aceea critică, absurdă, contestatară, împungătoare, acrobată întru ironii dibace, naivă și muziciană, ingenuă și perfidă... Umanul.

Picasso juca uneori jocul nebuliei-clown. Al degizării. Al gestului. Pălărie de cow-boy sau de jandarm spaniol. Capă neagră. Mască împodobită cu cozi. Mustăți din vată. Travesti.

Dar vai de acela care ar fi profitat de asemenea clipe spre a sugera anume confuzii între planuri, anume alunecări viclene către comportamentul general, anume asimilări perfide. Chiar dacă lui Picasso îi plăcea să se livreze în voce, adeseori în public, unor gesturi de clown, mai mult din gustul jocului decît dintr-o voință de sfidare.

\* *Le Contrepitre*, Editions Cristian Bourgois, 1973.

Cum Picasso nu ignora nimic din sarcasmele revărsate la adresa lui, nici din rumoarea generală (imbinzită, pentru o vreme doar, de faimoasa colomă), toată publicitatea ce se făcea capriciilor fanteziei sale — tinzând să le înfățișeze ca pe o direcție clownescă proprie personajului în întregime și, mai ales, picturii lui — îi plăcea profund.

Însă nimic din toate acestea nu-i atingea pe clownii săi iubiți. Discutam, adădar, cu pasiune, problema nudurilor. Și pe a clownilor. Picasso, cu glasul său cel nou, spunea: «A făcut scufundătorii scufundătorii scufundătorii. Și, pe urmă, războinicii războinicii. Iar acum face nuduri, nuduri, nuduri, și iar nuduri, și numai nuduri!...» Ceva, însă, îl intriga la aceste nuduri. Întîia oară cînd le-a privit, a spus, după o lungă tăcere și pe un ton de triumf: «Știi că ce-ai făcut tu aici este un fel de anti-Matisse!...» Și, peste cîteva clipe, cu un glas voit întristat: «Și un fel de anti-Picasso...»

Adădar, la telefon, în toamna anului 1972, — clownii și nuduri și pictură și atelier și politică. Totul se desfășoară ca de obicei. Totul merge perfect. Cu excepția glasului. Însă, pentru Picasso, pricina de nelinește este cu totul alta: Jacqueline. «Care-i prea obosită», se plînge el. «Face prea multe.» «Se omoară cu zile.» Nu ne spune o vorbă despre propria-i sănătate. Nici Jacqueline, de altminteri. Și nici n-am fi avut nevoie. Căci știam totul, ghiceam totul, numai din tonul vocii.

N-aveau obiceiul «a spune». Cînd Picasso, cu cîțiva ani în urmă, fusese operat la Paris, ne chemaseră, în ajunul plecării lor către spital. Noi nu știam nimic. Doar că trebuia să lăsăm orice altă îndeletnicire și să pornim neîntîrziat spre Mougins.

Prînz. Sîestă. Picasso începe să caute gravuri. Jacqueline îl ajută. Fără o vorbă despre sănătate. Simțeam, doar, o amenințare difuză ce plutea pretutindeni. Pe care nici unul și nici celălalt n-o lămură de fel. Și un soi de tandrețe intensă față de noi.

Am petrecut atunci o zi stranie. În certitudinea unei spade a lui Damocles atrînd deasupra capului său. Din ce în ce mai neliniștiți. În tăcere.

Ei se purtau ca de obicei. Și erau, totodată, conșinși că împărtășim anxietatea acestei amenințări subînțelese. Eram, din nou, de conivență. Noi și necunoscutul. Ei, știind că ne pot socoti preveniți.

Picasso a început deodată să scrie dedicații pe gravuri și să ni le ofere. Nenumărate. Adăuga mereu altele. Obosise. Pignon a încercat de mai multe ori să-l

oprească, destul, e destul! «Lasă-l să continue», spunea Jacqueline. Ori de cîte ori o priveam, îmi strîngea mîna fără o vorbă. N-am schițat nici o întrebare, iar ea n-a spus nimic deosebit. Simțeam că se împotrivesc unei amenințări. Nu puteam să-i ofer decît intensitatea prieteniei mele. Îi stam alături împotriva unui vrăjmaș, mie necunoscut.

Am plecat. Simțeam primejdia. Ceva în atitudinea lor ne striga un avertisment. Pînă și felul de a-și lua rîmas bun. Picasso ne-a însoțit sub mîslinul plecătorilor. Ne-a strîns în brațe. Cu o imensă tandrețe. Și vorbe afectuoase, în privința cărora, de obicei, se arăta zgîrcit. Jacqueline a mers cu noi pînă la grilajul porții. Pignon, la volan, rula încetitor. Ea și cu mine mergeam alături, în tăcere. Bun rîmas.

Astfel încît ne-am regăsit pe autostradă, într-un climat de acută îngrijorare.

A doua zi, luau în secret trenul către Paris și se închideau într-un spital, fără ca noi să știm nimic. Atîta, doar, că telefonul nu mai răspundea, ceea ce ar fi putut însemna, eventual, o absență.

Nu încercam să le forțăm secretul. Așteptam, deci, pradă anxietății. În sfîrșit, sosește o cartolină de la Jacqueline, cu aceste singure cuvinte: «Totul e bine.» O săptămînă mai tîrziu, o alta: «Totul merge bine, excelent roșcovanii mei, salut copii.»

Pe atunci, aflasem deja totul. Unul din prietenii noștri, pictorul Cornelius Postma, îl văzuse pe Picasso, convalescent, pe un culoar al spitalului și ni-l descrisese. Uimit că n-alergăm la căpătîiul lui. Însă le respectăm regulile de viață.

Ne-au telefonat de cum s-au întors. Picasso ne-a spus la întîia noastră întîlnire: «A fost o zi cînd am crezut că n-o să vă mai văd niciodată...» Și atunci, primejdia fiind trecută, au «povestit».

Nu rosteam niciodată vreo vorbă despre sănătatea lui. Iar el nu povestea decît despre Jacqueline. Ea mă pune la curent — evaziv — doar cu starea tatălui ei, care își trăia ultimele zile într-o clinică din Cannes unde Jacqueline îl transportase nu de multe, astfel încît să poată încerca totul și să-l poată vizita zilnic fără a se îndepărta de Picasso, deja suferind.

Primele zvonuri false despre moartea lui Picasso au provenit din vizitele acestora frecvente la spital. Ziarele telefonau nerăbdătoare la Notre-Dame-de-Vie. «Rumorile» se împrăștiu cu iuteală. Tot Parisul comenta în șoaptă «moartea lui Picasso».

Peste puțin, începem să fim și noi chestionați, căutați, hărțuiți. De mai multe ori, în toată noaptea, telefonul ne trezește din somn: «E adevărat că a murit Picasso?»

Întrebarea ne brutalizează. Deși l-am auzit, la telefon, acum abia câteva ceasuri, Sintem cuprinși de indignare. De fiecare dată, răspundem că nu știm nimic. Dar telefonul subliniază realitatea. Neliniștea se instalează. Ce se va fi petrecut, oare, după conversația noastră? Adineauri? Iar a doua zi dimineața, inima care stă să izbucnească în clipa când vocea Jacquelinei răsună veselă în telefon. Cu veselie ei de totdeauna. Infame cuvete!

Însă, în ciuda lor, și asemeni tuturor prietenilor lui Picasso care îl cunoșteau îndeajuns pentru a aprecia focul vitalității sale, eram convinși că își va reveni. Că va trăi o sută de ani. Și de ce doar o sută? Nu izbuteam nicidecum să-i hotărârim viața.

În primul rând, din pricina expresiei și a inteligenței lui fără umbre, aflate nelincetate în căutare. Din pricină că nu-și îngăduia nici o stagnare, și nici o domolare. Din pricina atitudinii sale fără menajamente. A indignării mereu treze în fața tragediilor sociale și umane. A modului nealterat de a spune aproape în fiecare zi: «Am făcut ieri un lucru... Ai să vezi... Nu sint nemulțumit cu totul... S-ar putea ca de data asta să mă apropiu de ceva. Ai să vezi...»

Ca și din pricina imposibilității noastre, a tuturor, de a-l concepe atins de bătrânețe, sub oricare din aspectele ei. Căci dacă pomena el însuși în conversație despre un «bătrîn», cuvîntul trecea fără a uimi pe nimeni. Puteai să-l auzi spunînd «e bătrîn» despre un ins cu treizeci sau patruzeci de ani mai tînăr decît el și n-ai fi găsit nimic nepotrivit în asta. Doar mai tîrziu, cînd te gîndeai mai bine... Nouăzeci de ani, nouăzeci și unu...

Către sfîrșitul vieții, lui Picasso nu-i mai plăceau călătoriile, drumurile. Vorbind despre o coridă la Fréjus, la care hotărîse ferm să asiste, pentru a renunța, apoi, în ultimul moment, spusese: «Acum, toți mor în accidente de mașină. Ar fi stupid să mor și eu din cauza unui necunoscut care merge prea iute sau face giurmbus-lucuri la volan. Sau așa, pentru nimic... Tocmai acum, cînd pictura mea începe să rostească ceva...»

În ultimele luni, s-a urcat, totuși, de mai multe ori, în mașina Jacquelinei. Cu ea la volan. Jacqueline izbutea să-i smulgă acest efort numai prin stăruințe infinite.

Abia porniți, treceau, firește, prin mii de aventuri. Era doar o plimbare liniștită. Dar un cuvînt, un peisaj, o cafea, o întîlnire deveneau aventuri. Fiecare plimbare

marca un punct de referință. Povesteau, și unul și celălalt, istorii mai entuziaste și mai fantastice decît toate isprăvile lui Sindbad Marinarul. Odată întors acasă, după ce, mai întîi, o supusese pe Jacqueline la o adevărată corvoadă pentru a izbui să-i smulgă din tîna cuibului său cald, Picasso se simțea întinerit, înveselit, mîndru de nemaipomenita lui ispravă. Mai cu seamă dacă întîlniseră oameni necunoscuți. Care se arătaseră «amabili».

Bintuit de spectrul morții? Aș spune, mai degrabă, că moartea constituia un element nedisimulat, o esență tare a vieții și a artei sale. O sursă de energie. O cheie gravă pentru înfruntarea zilelor... În această privință, Picasso nu era decît tăcere.

Dar, înăuntrul acestei tăceri, avea la îndemînă timpul. Cu cît viața i se dilata, cu atît mai mult vorbea despre timp. Se răzvrătea împotriva inoportunilor. Oameni sau evenimente. Îi evita și încerca să-și rînduiască viața astfel încît să fie ocrotit. Singura lui manieră de a vorbi despre moarte era aceea de a-i face pe oameni să înțeleagă prețul enorm al propriului său timp. A-i face să priceapă că timpul este, pentru el, din ce în ce mai necesar. Că trebuie să-l folosească, mai mult decît oricînd, spre a lucra. Că numai asta are însemnătate.

Cei din jur șusoteau că stă închis. (Sau că Jacqueline îl ține închis.) De fapt el căuta cu orice preț singlitudinea muncii măsurate; singlitudinea, și atît. Și puțin îi pîsa de rest...

Ne făcusem obiceiul, la impulsul Jacquelinei, să petrecem cu ei seara de 31 decembrie. Lui Picasso îi plăcea să salute sfîrșitul unui an, și începutul celui alt, printr-o pictură sau printr-un desen, pe care la data cu grijă: «31 decembrie» și «1 ianuarie». Era modul său de a pune pictura să treacă pragul anului. De a-l trece el însuși. Îi plăcea, totodată, să treacă această graniță laolaltă cu prietenii. Dar numai în clipa cea mare, întrucît, pînă atunci, ridica împotriva nelîncipute baricade...

Soseam de obicei după Crăciun. Iar Jacqueline pregătea, în fiecare an altfel, detaliile ceremoniei. Picasso arbora, pînă în ultimul moment, aerul său de catas-

trofă. Înaintea serbării, totul îi exceda. Punea întruna bețe-n roate. Stătea morocănos și nu înceta să-și afirme dezaprobarea pentru serbările de orice fel.

Niciodată Picasso nu m-a exasperat mai mult și niciodată eu nu l-am bogănit mai aspru decât în zilele acelea. Când izbutea să facă odioase ceasurile dinaintea «momentului fatal». Pe care îl încuviințase, la început, el însuși. Devenea, dintr-odată, urfios și antipatic. Se plîngea fără oprire. Detesta atmosfera pe care tocmai el o instalase.

Jacqueline îl cunostea prea bine pentru a se descuraja. Chiar dacă îi se întâmpla să se înfrunte aprig. Orice idei de pregătire a primirii, orice îngrădire a folosirii timpului său de lucru îl scoteau din sărite. Blestema inițiativele, jura să nu participe de fel. Nu dorea decât «liniște». Și să fie lăsat în pace. Întreaga zi ce precedea momentul ales — sârbătoare, aniversare sau orice ar fi fost — stătea retras în bunkerul său interior și făcea tot ce-i sta în puteri pentru ca ceasurile să devină îngrozitoare. Și, în primul rînd, pentru el însuși.

Mormăia, sta morocănos, se enfuria, se vălcărea. Pînă în clipa cînd destindea încet crîsparea, cu condiția ca ambianța să-i fie pe plac... Dacă nu, rămînea ursuz pînă la capăt. Și strica totul.

Sau, dimpotrivă, se entuziasma, și, zile întregi, nu înceta să laude ceremonia. S-o povestească tuturor. De parcă el ar fi fost geniul cel bun, inițiatorul, și învingătorul...

Înaintea serbărilor, se înfruntau amîndoi, se aprindeau, își lansau adevăruri adeseori feroce, se luau peste picior, se ironizau de moarte. Se atacau fără menajamente. Uneori, eram de-a dreptul zguduîți. Se hărțuiau, se împungeau. Își aruncau orori în față și mormăiau în spate prindîți. Se acuzau. Picasso mîinea cu dezinvoltură, jura pe ce are mai scump că toată viața a susținut cutare lucru. Care atunci îi țîșnise în minte pentru întâia oară. Jacqueline îi răspundea aruncînd foc și flăcări. Asta nu dura mult. Însă, în cîteva clipe, își spuneau tot ce aveau pe suflet.

Ni s-a întîmplat adesea să asistăm la astfel de dueluri. «Vedeți și voi cum e!...» spunea Picasso. «Acum te-ai convins, cred, că e insuportabil», spunea Jacqueline. Orice tentativă de a-i aduce la rațiune nu slujea decât pentru a deplasa mînia asupra noastră...

După o vreme, Picasso începea să se agite, s-o caute pe Jacqueline, să se întrebe unde s-o fi vîrit. «Deci, s-a zis cu petrecerea? Bravo! E vesel!...»

(Sic.) Jacqueline, la rîndul ei, comenta: «Doar l-ai văzut de ce-i în stare!... Și acum o să vină după mine să-mi spună că eu sînt vinovată!...» Apoi, Picasso se îmblînzea: «Oricum, e bolnavă, se omoară cu zile, voi cum o găsiți? Ați văzut ce palidă e astăzi!...» Iar ea: «Voi nu l-ați mai văzut demult, nu vi se pare că e tras la față? N-are o culoare ușor gălbuiel?... Sau să fie lumina?...» Eram sfîșiați între amîndoi. Zadarnic ne feream să luăm partea unuia dintre ei, pînă la urmă ne lăsam atrași. Visam să ne aflăm în altă parte. Compătîmeam, în gînd, ba pe unul, ba pe celălalt. Îi acuzam pe rînd, tot în tăcere. Cu o propensie, de obicei, spre Picasso, pentru și pricină a acestor dispute. Datorită argumentelor lui, extrase din nevoia de liniște și din dorința de a lucra. Și a modului său tragic de a se înfățișa drept victimă a lumii întregi. El, care nu cerea «decît un lucru elementar: liniștea...» Dar, două clipe mai tîrziu, eram, total, de partea Jacquelinei. Și ne indignam de reaua credință și de tupeul lui Picasso.

Mi se întîmpla să mă enfuriu împotriva unuia dintre ei. Să mi se pară că ba unul, ba celălalt, exagerează. Să-i judec cu severitate. Cînd pe el, cînd pe ea. Să le-o și spun. Mai ales lui Picasso. Care se grăbea să mă ia de o parte, uitînd tot restul. În cele din urmă, mă trimitea s-o caut pe Jacqueline, în loc să-i țin predici «elocvente» și să-l «moralizez stupid!...» «Din înălțimea înțelepciunii tale, ce spui!...» Iar într-o zi: «Dacă ai fi într-adevăr atît de înțeleaptă, nu te-ai afla aici, cu noi!...» Și apoi: «Du-te odată s-o cauți, ce-o fi făcînd atîta? Unde-i Jacqueline?» Se îmblînzeau, se îmbrățișau, făceau clownerii. Și rideau de noi doi.

În decembrie 1972, n-aveam intenția să petrecem Anul Nou la Mougins. O rațiune majoră ne împiedica s-o facem. Trebuia, pentru a ne face să luăm o asemenea hotărîre, o piedică de neînălțurat. Așa și era.

Pignon, printre nudurile sale, eu, printre clownii mei, pradă unui roman imens, ne îndreptam spre sfîrșitul anului, crîspîndu-ne în fața oricărei aluzii la seara de 31 decembrie. Nimic de făcut!... Chinuîți. Obsedați. Furioși de a nu putea fi disponibili. Acuzînd soarta. Încapabili de a ne gîndi la altceva. Oricum, totul era ratat.

Cu cîteva zile înainte de Crăciun, Picasso și Jacqueline telefonează și insistă. Ea ride și ne ia peste picior. «Cu cine aveți rendez-vous? Cu Lola de Valence?... P'ai, veniți, veniți, nu mai faceți atîtea nazuri. Vă așteptăm!...» Și, brusc, ni-l

trece pe Picasso, care ne vorbește cu o voce disonantă, tulburătoare: «De ce, dar de ce?... E stupid, pe cuvânt, veniți!... Jacqueline a și pus farfuriile pe masă!...» Își trec unul altuia telefonul și rid, glumesc, spun câte și mai câte. «Și eu, atunci, nu contez chiar deloc?...», se supără Picasso.

... Într-o noapte, Pignon îmi spune: «Știi ce? Trimitem totul la plimbare și ne ducem, ce zici?...» I-am răspuns: «Asta voiam să-ți propun și eu...» Ne simțeam atât de ușurați, atât de fericiți de această hotărâre, încât am fost pe punctul de a le telefona fără să ne gândim că erau ceasurile două noaptea.

I-am chemat a doua zi, către amiază. N-am să uit niciodată acea conversație în patru.

«În sfârșit! a exclamat Jacqueline. Sînteți mai greu de urnit decît miniștrii!... A trebuit să-i implor!... Data viitoare vă trimitem o invitație cu un an înainte!...»

«Nici nu vă închipuiți cît mă bucur», a continuat Picasso. Glumind. Rîzînd. «O să faci două-trei dosuri mai puțin!», i-a spus lui Pignon. Fiecare din vorbele lui, rostite aproape în șoaptă, cu noul său glas, ne sfîșia inima. Jacqueline s-a mulțumit să adauge: «Hai! faceți valizele și porniți!...» Surexcitarea vocii și veselia asta...

Peste o oră, sună telefonul. E Picasso. «Alo, madame Parmelin?... Ascultă. Eram atât de bucuros că veniți, încît ți-am făcut un clown la telefon. Nu-ți spun cum este!... O să vezi!...» — «Nu glumește! strigă Jacqueline. Ți-a făcut într-adevăr un desen. Ba chiar două!... Hai, porniți!... A scris și dedicația!...»

Prietenii lui Picasso cunosc grija și adevăratele la destinatar cu care Picasso își alcătua dedicațiile. Ni se întîmplă deseori să regăsim unele dintre ele, deschizînd câte o carte luată la întîmplare din bibliotecă. Sau cite un desen pe care îl uitasem.

Dacă era vorba despre mine și despre propriile-i lucrări de «om de litere», scria o dedicație «ca între confrăți»...

Pentru Pignon, scria deobicei: «Pictorului meu Pignon, al său Picasso». Iar altădată (reproduceri): «Prietenului său Pignon, și tot prietenului său Pignon, prietenul lui Pignon, Picasso, 16 octombrie 1953».

«Citește-mi dedicația, i-am spus. Ca să mă pot lăsa așteptată.» Mi-a răspuns: «O să ți-o telefonez la soare.»

Am plecat. Fericiți că ne ducem. Nefericiți de toate. Cu glasul acela care ne răsună fără oprire în auz.

Porneam, încă o dată, într-o călătorie spre teritoriul Picasso. Era, încă o dată, sărbătoare. Orice s-ar fi întîmplat apoi. Însă, acum, ne aflam de partea taurului-matador...

31 decembrie. Ne întrebam unde se va desfășura de data aceasta ceremonia trecerii în Noul An. Și în ce mod...

Jacqueline deține meșteșugul surprizelor. Noaptea de 31 decembrie o inspiră. Născocesc ceva, și caută arhitectura unei bucurii atât de eficece, încît îl smulge pe Picasso din el însuși, purtîndu-l către destindere și veselie.

Să nu uităm că anii din urmă ai lui Picasso au fost întunecați, hărțuiți, împovărați de griji personale și familiale de tot felul. Care stîrneau adesea, în el, o întunecată deznădejde. I se întîmpla să primească lovituri nemiloase. Chiar dacă mai tîrziu izbutea să glumească pe seama lor, cu un sursă amar.

Într-o zi, cînd coboram din trenul meu obișnuit pentru a petrece cu el faimoasele-mi douăzeci și patru de ore, Jacqueline, care mă aștepta în gară, mi-a spus că totul merge bine, dar că sosesc, neîncetat, «săgeți». Care lasă răni adînci...

De data aceasta, un avocat îi înmîna o scrisoare pe care trebuia să i-o arate neîntîrziat lui Picasso, astfel încît el să poată răspunde. Jacqueline era sfîșiată la ideea de a-i arăta scrisoarea. Textul era plin de cruzime. Tînzînd, îndeosebi, să-l înfățișeze pe Picasso drept un ins cu facultățile împuținate...

Am început prin a petrece un «moment frumos». Apoi, am lăsat să treacă noaptea. Am avut, după aceea, o dimineață minunată. Jacqueline, chinată și prădă deznădejdii. «Nu voiam, pur și simplu, să fiu singură în clipa asta», mi-a spus. Pentru a-i da această lovitură de pumnal.

După-amiază, ne retragem amîndouă în mica încăpere cu fotoliul albastru. La Jacqueline. Picasso lucrează. Așteptăm înserarea. Să lucreze în tihnă.

La un moment dat, a venit să vadă ce mai facem. Am stat, un timp, de vorbă. I-am spus apoi că va avea de trecut un moment neplăcut. Și, atunci, Jacqueline i-a dat scrisoarea. A luat-o, spunîndu-ne să nu ne facem griji. A rugat-o pe Jacqueline să nu se tortureze: «Ar trebui să fii obișnuită. Nu te îmbolnăvi pentru mine.» A luat scrisoarea și s-a închis în camera lui.

S-a întors după multă vreme. A rostit cîteva vorbe anevoioase. «Prin cîte trebuie să trecem», a adăugat. Și i-am zărit sub pleoape două lacrimi. Pe care nu

le-am uitat pînă azi. Apoi și-a revenit, înconjurînd-o pe Jacqueline cu tot felul de atenții și încercînd s-o mîngie pentru «amărăciunea îndurată din pricina lui».

Înaintea plecării mele, a făcut și cîteva glume, nu pe seama scrisorii, dar pe seama tuturor preparatelor noastre. Eu l-am evocat — o dată mai mult — pe Tolstoi, cu faimoasa scenă din «Război și pace», unde contele Rostov trebuie pregătit pentru a primi lovitura unei scrisori din război, din partea fiului ei Nikolai. Unde e împresurată cu aluzii din ce în ce mai desluse. Pînă cînd, în sfîrșit, intră la ea mama lui Boris, care, după cîteva clipe, iese din nou, vestindu-i pe toți cei de față: gata!... Ca la o naștere...

Picasso m-a spus la despărțire: «Ai văzut cît de mult m-a durut. Știi, nu pot altfel...»

Au fost ani grei. Fiecare plăcere adevărată — și nu era ușor să-i faci plăcere lui Picasso — devenea o cucerire, un teritoriu smuls inamicului-boală, inamicului-vîrstă, inamicului-deznădejde. Atîtor inamici.

Odată, la un 31 decembrie, Jacqueline a instalat o masă imensă în sala pinzelor adormite — cea în care se făceau proiecții —, cu o cină formidabilă, șampanie, prieteni, daruri. Deschizînd ușa, în ultima clipă — aceea a baghetei magice —, asupra florilor și a luminilor ospățului. Louise și Michel Leiris, gravorii Aldo și Piero Crommelynck cu familiile lor participau la această serbare a Anului Nou. La care Picasso a stat tot timpul îmbufnat. Pînă către sfîrșit. Apoi, brusc, a început să scapere, și să scînteieze, și să ridă, neobosit ca în zilele cele mai strălucite.

Ce om teribil! În ceasurile sale de tristețe și de îndepărtare, de înverșunare pe lume și pe toate cîte ne înconjoară, nu numai că tăcea. Dar știa foarte bine că, prin tăcerea lui, făcea ca toți să ne simțim apăsați, stîngerșiți. Gata să ne primim osînda. Și, în mod paradoxal, vinovați de a ne afla acolo, pe capul lui. Și de a ne lăsa tîrîți de nisipurile mișcătoare ale dispoziției sale. Se înverșuna să ne certe pe toți cu o stăruință copilărească și, mai mult chiar, să ne acuze că nu știm să fim antrenanți... Se arăta politicos și încîntător cu unul sau cu altul din invitați. Revărsîndu-și sarcasmul asupra celorlalți din asistență...

Trebuie să spun că Leiris și Pignon posedau arta de a se zidi în sine, în cazurile acestea, așteptînd ca totul să treacă. Fără nici o dorință de a interveni. Blocuri de tăcere, orice s-ar fi întîmplat.

Jacqueline se tortura neînchipuit de mult din pricina invitaților ei. Era evident că Picasso o face vinovată de toată supărarea lui. Și apoi, deodată, către sfîrșitul unei, un Picasso iese din celălalt, la cele douăsprezece bătăi ale orologiului. Anul

Nou, trecînd pragul, face ca norii să dispară. Plouă cu îmbrățișări și cu urări, cu șampanie și risete. Picasso găsește miraculos acest ultim parcurs al limbilor de oro-  
logiu între un an care se stinge și un altul care începe. Spune că e într-adevăr fantastic, de parcă ar fi înțila oară: Și ce serbare minunată!... Jacqueline are înțreg meritul de a o fi născocit, cît de frumos arată X, iar doamna Y e superbă, și iată-ne reintegrați în atmosfera noastră obișnuită. Iar Picasso ride, laolaltă cu noi, de propriile-i nazuri dinainte.

Altădată, Jacqueline a instalat, în secret, masa de sărbătoare într-o cameră de obicei nelocuită, plină de vitrine înțesate cu sculpturi din toate epocile. Am cinat la flacăra tremurătoare a luminărilor, pe jițuri înalte, am privit totul, am comentat totul, am vorbit, am vorbit, am discutat, am sărbătorit. Am acoperit masa cu mici sculpturi. Picasso era de-a dreptul fermecat. Neobosit.

Dar locul cel mai frumos, cel mai neașteptat, cea mai frumoasă surpriză urzită de Jacqueline a fost atunci cînd a dus Anul Nou în sala sculpturilor, la subsol, orînduind masa de sărbătoare în fața unei vetre cu buturugi în flăcări. Trecerea între anul 1966 și 1967.

La acel An Nou mă gîndeam, înaintînd către Mougins, acum, în ultimele zile ale lui 1972. Toate sculpturile lui Picasso și umbrele lor mișcătoare asistau la ospăț. *L'homme au mouton* licărea în ferestrele sfîrșitului nostru de an. Fetița care sare coarda, mama care-și împinge căruciorul cu pruncul înăuntru, imensul om de bronz deschizînd brațele-i pătrate, un întreg popor de sculpturi ce înaintau imobile, așezate, în picioare, bărbați, femei, animale. La dreapta și la stînga vetrei, două capete din tablă colorată, bărbat și femeie, Picasso și Jacqueline, strălăuiau totuși.

De cum am sosit, am primit misiunea de a scrie «menu»-urile: cîte unul pentru fiecare invitat. Cu cîte un «poem» pentru fiecare, adaptat împrejurării. Ceea ce am și făcut. «Poeme» — să spunem mici fantezii în formă de poeme. «În genul evantaielor lui Mallarmé, îngăduiți cuvința!...», am spus cu modestie, plecînd ochii. Douăzeci de versuri pentru fiecare.

Apoi, pe spatele așa ziselor «poeme», Picasso a făcut desene. Cu cerneala verde a stiloului pe care îl îndrăgea în vremea aceea. Desenul lui Pignon a dispărut, din păcate, nimeni nu știe unde, n-am mai găsit a doua zi decît o ciornă care marca «expedierea» lui. Al meu, îl păstrez încă. Pe spatele «poemului» pe care mi-l făcusem mie însămi — de ce nu? —, urîndu-mi tot soiul de lucruri minunate și, în primul rînd, prietenie și dragoste «cît e anul de lung...» Picasso îmi desenase o Venus și un Cupidon. Verzi amîndoi. Cupidon — foarte Cupidon — îndreaptă un arc uriaș către Venus, ea într-o atitudine cum nu se poate mai grecească și cu o dezinvoltură extrem de picassiană, pe un soclu înalt...

31 decembrie 1972. Sosim, dimineața, la Notre-Dame-de-Vie.

Jacqueline obosită, slăbită. Strălucitoare și încordată. Atît de încordată încît îmi dă impresia că este, în orice clipă, pe punctul de a claca. Dar nu, nici vorbă. Toate lunile din urmă, toți anii din urmă i-a trăit în această încordare. Susținută de ceea ce-i umplea întreaga viață. Picasso. Starea lui. Orînduiala zilelor. Veghea nopților. Respingerea asalturilor date de boală și de oameni. Încrederea în viața lui. Numai în viața lui. Să-i stea alături, ceas de ceas.

Nu schimbăm cu ea decît vorbele afectuoase ale revederii. Ne trage imediat pe scară, spre camera lui Picasso. « E așa și așa »... ne spune. Dar totul « merge bine ». Și « o să meargă ».

Intrăm în cameră. Picasso se află încă în pat — ca totdeauna dimineața, pînă cel puțin pe la douăsprezece —, însă ne spune, ca de obicei, că « tocmai s-a întins puțin în clipa asta ». Încăperea e plină de soare și înțesată de cărți, de pinze, de pachete, de șaluri, de piei de zebra întinse pe jos, de hîrtii vechi, de tot conținutul obișnuit al camerelor lui Picasso. Care nu se află în dezordine. Cîi într-o acumulare orizontală de opere diverse, de scripte și obiecte felurite, cărora Picasso și Jacqueline le cunosc perfect locul.

Picasso ne strînge în brațe, rostindu-și bucuria de a ne afla, în sfîrșit, cu toții împreună, doar v-ați lăsat destul rugați!... Ne prezintă doi prieteni spanioli. În trecere. Este puțin mai slab. Poate puțin mai palid. Dar vorbește, glumește, istorisește într-un fel de surexcitare. Avem amîndoi senzația că se pune în formă pentru întîlnul nostru examen, și, oarecum, în defensivă. Noi înșine sîntem descumpanți, și în alertă. Dar Picasso debordează de vitalitate. « Fericit că te găsești atît de bine », spune Pignon. Picasso răspunde: « Nu-i așa? Găsești? »

... Ceva în noi rămîne adînc în tăcere. Realitatea ne sugrumă, în veselia — ca totdeauna întrucîtva dezordonată — a regăsirilor. Conversația încearcă să se stabilizeze după dezechilibrele absenței...

Jacqueline intră, iese, glumește. Cîteva clipe, așa ca de obicei, jucăm o partidă de memorie. Încercăm să ne amintim toate serbările de Anul Nou. Și eterna harababură a sosirilor noastre.

Agresiunea revederii, primele cuvinte pe un ton fîreș, și totul întră, domol, în adaptare. Tot ce emană din Picasso este, nemăsurat, el însuși. Și faptul de a-l regăsi atît de intens locvace, prezent și discutînd și povestind, șterge, treptat, emoția sosirii. Ne conformăm, gata să ne simțim pe deplin remontați.

— Și astă seară, spune Jacqueline, petrecem !

Îndată ce iese din cameră, Picasso ne spune: « Nu-și dă seama cum sînt și, totuși, nu mă vede, zile întregi, decît pe mine. » Și apoi: « Nu vă închipuiți ce-a ajuns viața ei. »

« Astă seară, petrecem ! », repetă Jacqueline, intrînd din nou.

« Da, da, o să dansăm », adaugă Picasso.

Am impresia că privirile lui, care le întîlnesc pe ale noastre, sînt ațintite asupra unor depărtări severe, săpate înlăuntrul său. De parcă ar fi existat trei Picasso. Cel de pe pat. Cel care vorbește și glumește, care se îmbufnează, care țîșnește de la o idee la alta. Și cel cu privirea, aflat în miezul adevărului. Care se rostește în tăcere asupra tuturor celor nespuse. Esențialul.

« Ei bine? » spune el, ca de obicei. Pignon e așezat la capătul patului. Jacqueline și cu mine stăm lungite la picioare, pe cuvertura de lama. Încep să evoc, amîndoi, tot felul de amintiri din întîlnirile noastre, din zilele petrecute împreună, din călătoriile în patru. Rid, se intrerup unul pe altul...

« Și clownii? întrebă Picasso. Ce mai fac clownii? ... Cînd aduci clownii? ... »

O cheamă pe Jacqueline și ne povestește cum a făcut clownul la telefon. « Eram așa de bucuroși că veniți, încît am închis telefonul, am făcut un clown și v-am telefonat din nou. »

Jacqueline aduce clownul. Un desen, reprezentînd o călăreată pe un cal, iar calul e ținut în friu de un clown-călăreț. Desenul poartă data de « 22 decembrie 1972 ». Și dedicația: « Dragei mele Helenușka, acest desen care abia a fost ouat. E numai bun de pus la clocit... »

« Helenușka » este maniera Jacquelinei de a-mi rusifica numele după propria-i fantezie.

Picasso îi spune lui Pignon: « Să nu uiți data. Fii foarte atent la dată. Data e importantă. Extrem de importantă... » Ce a vrut, oare, să spună? Nu știu. Eram îndrăgostită de clownul meu, inseparabilă de clownul meu, umbra clownului meu.

Am povestit scene cu clowni. Picasso nu mă asculta, dar extrăgea din istoriile mele cîte un cuvînt pe ici pe colo, care-i slujea drept trambulină pentru diverse amintiri de circ. Și nu înceta să mă întreb: « Ești mulțumită? »

Cînd am ieșit din cameră, l-am auzit adresîndu-i-se Jacquelinei: « Atrage-le atenția, mai ales, să nu mai spună nimănui că sînt bolnav... »

Amîndoi începeau să sufere, deja, de hăituaia din afară. Amîndoi se temeau de intervenția indiscretă și publicitară. Amîndoi se cufundau în secretul lor, îndărătul zidurilor citadelei.

Îmi amintesc de ziua aceea ca de un soi de tapiserie superbă și laborioasă, de ceasurile tensionate la maximum, debordante, care umpleau casa întreagă și o

închideau asupra ei înseși cu o intensitate tragică ce sporea ceas de ceas, fără a fi pomenită nici măcar printr-o vorbă. O bătlie invizibilă, însoțind-o pe cea purtată de Picasso în odaia lui, și de Jacqueline, pretutindeni...

Și, iată, ziua trece. Picasso se odihnește sau face schițe. Noi umblăm de colo pînă colo, încercînd să fim de folos. Jacqueline ba urcă, ba coboară. Casa întregă e centrată asupra camerei lui Picasso. Pe măsură ce timpul înaintează, tensiunea crește. La telefon răspundem că sînt plecați într-o călătorie. Preparative. Flori. Sosesc prietenii. Pe care Jacqueline i-a convocat. Vom cîna în camera cu autopotretul roșu. În grup mic. Vom fi opt. În jurul măsuței rotunde. Ceașurile trec anevoie. În incertitudine. Noi în privința serii. În privința a tot ce ne înconjoară. Nu mai știm dacă prezența noastră este binevenită sau împovăraătoare. Nervozitatea Jacquelinei sporește cu fiecare ceas, odată cu un soi de veselie care o caracterizează în momentele grele. Nu o veselie forțată: o veselie de luptă. Cu toată puterea înainte. Caut zadarnic un echivalent pentru cuvîntul «tensiune». Nici unul nu se potrivește. «Tensiune» este specificul Jacquelinei, aerul pe care îl respiră și efortul pe care îl disimulează. «Tensiune» revine statornic. Nu întîmplător.

Noi nu izbuteam să înțelegem. Ne lipseau, încă, date pentru a putea înțelege totul. Eram încă în afara timpului, a bolii, a oboselii, de ce să-l sîcîm cu această «sărbătoare», de ce să nu-l lăsăm în tihnă și în pace? Cu toată roboteala neoprită, cu toată vinzoleala din jur, cu toată fermitatea de pe chipul Jacquelinei și cu tot stilul ei de a înfrunta neclintit innumerablele mici probleme de organizare a zilei, noi rămîneam pe gînduri. Contestatari. O sprijineam, o ajutam, rosteam cuvinte pline de tandrețe. Dar ne părea pierdută în irealitate... Ni s-a întîmplat, chiar, să ne spunem: «Nu crezi că ar trebui să oprim toate astea?» Dar cum s-o facem? Și cu ce drept? Iar ziua înainta din opinteală în opinteală, o apăsătoare ultimă zi din an.

... Picasso ne-a chemat către sfîrșitul după amiezii. Jacqueline a venit să ne anunțe. O simțeam protejată printr-un cîment de suprafață. Izolată.

Picasso apare anxios. Sumbru. Agresiv. Văzîndu-i pe patul său imens, sprijinit într-un cot și cu chipul crispat, ni se pare din nou că din patul acela nu se va mai ridica niciodată.

Ne spune că Jacqueline e în afara realității. Că se chinuiește zadarnic, biata de ea! Că el nu vrea să vadă pe nimeni. Că are chef să fie lăsat în pace, — «cu propriile-i gînduri», adaugă, ricanînd. Toți cei din jur «să se distreze», bravo.

Dar el n-are chef să se miște. Pentru nimic în lume. «Mi-e destul de greu și cu mine singur», mai spune. Trebuie să mă plimb, să beau, să mînc, «să nu mă las în voia soției», ce-or fi tot vrînd, doctorii cei mai buni cu sfaturile lor cele mai bune? «Să mă lase în pace, nu cer nimic mai mult...»

... Îi spun să se calmeze, pentru Dumnezeu, să nu se chinuiească pentru atîta lucru. O să plecăm și o să luăm invitații cu noi.

În ruptul capului. Tocmai asta, nu. Să nu vă amestecați!... Vrea să rămînem, să cinăm cu toții împreună, și totul să se petreacă «așa cum se cuvine». Dar el, să rămîna aici.

«E bine! Nici o problemă...» Nu mai știam ce să spun, ce să fac. Încurcată de această situație absurdă. Cu dorința de a mă afla la o mie de leghe distanță. Și cu dorința, mai ales, de a-l lăsa în pace așa cum îi e voia, — și să oprim odată jocul ăsta absurd, să dispărem, ce naiba. Însă mă gîndeam și la Jacqueline, la bătlăile ei disperate pentru a-l face să participe la toate, [cu orice preț. La plimbările din ultimele luni, smulse cu atîta greutate și din care el se întorcea întinerit. La atîtea și atîtea împrejurări cînd, numai prin voința Jacquelinei și prin înversunarea ei, Picasso renăscuse. ... Însă fmi spuneam că, de rîndul acesta, Jacqueline se înșeală. Mi-o spuneam, recunosc. Și ar fi trebuit să-mi dau seama de cum stau lucrurile cu adevărat. Ori de cîte ori fmi exprimam intenția de a mă duce s-o caut pe Jacqueline, Picasso protesta: «Nu, las-o. Ce, nu știi cum e [ea? Las-o în pace. Sau, atunci, bine, du-te. Dar nu mai începe iar cu ideea plecării.]] Și cîte și mai cîte.

... Toate acestea au durat abia jumătate de oră, timp în care eu nu încetam să chem, în gînd, sfîrșitul unei asemenea absurdități...

În cele din urmă, am ieșit «să aranjez lucrurile». Incapabil de a mă gîndi la altceva decît la chipul nenorocit al lui Picasso.

Am găsit-o pe Jacqueline calmă, sigură, o rachetă în momentul lansării. I-am spus doar atît, simplu: «Jacqueline, renunță. Să-l lăsăm liniștit și să plecăm cu toții.» Nici nu mi-a îngăduit să-mi termin fraza. «Lasă, Hélène.» Pignon a ieșit din cameră, spunînd: «De ce să nu?...» — «Și tu?», i-a întrerupt Jacqueline. În clipa aceea, a strigat -o Picasso. Jacqueline a dispărut în camera lui. Pignon m-a liniștit. «E bine. Acum e mulțumit. O să stea singur, în odaie...»

Pignon evolua cu mare greutate într-un asemenea climat, suferea cu mult dincolo de limitele serii, vederea lui Picasso îl doboră, n-avea decît o singură dorință, în toată neputința noastră, să plece și să-l lase pe Picasso în tihnă.

Ne-am așezat cu toții s-o așteptăm pe Jacqueline. Prietenii spanioli ai lui Picasso, soții Gili, se aflau și ei aici, veniți special de la Barcelona. Și martorii Jacquelinei

la căsătoria ei discretă cu Picasso, avocatul Antébie și soția. Cu toții, conștienți de dificultatea de a ne afla aici într-o astfel de zi. Am vorbit extrem de puțin — cu soții Gili, doar — despre acel sentiment de culpabilitate, care ne invada, în ciuda faptului că fusesem chemați să venim. . . Și, iarăși fără a insista, despre dreptul lui Picasso de a fi lăsat în pace. Despre «serbare» nici nu mai putea fi vorba. Și poate că Jacqueline n-ar trebui. . .

Am băut cite un pahar. Străini — în fond — unii față de ceilalți, nu schimbăm decât impresii indecise. O tăcere imensă în jurul nostru începe să facă insuportabilă așteptarea. Încerc să plonjez în pictură. Fixez marele peisaj din Cannes. . .

În clipa aceea, ideea morții lui Picasso capătă întreaga forță a evidenței sale. . . I-a trebuit vreme îndelungată. . .

...Ora opt. Ora nouă.

N-am auzit zgomotul micului ascensor, instalat pentru Picasso în uriașa casă a cărui. Dar s-a simțit un fel de tresărire. Pași, apoi voci. Pignon a spus: «E Picasso!» Ușa s-a deschis, cu obșnuitul clinchet al clopoțelilor atrnați deasupra, și care freamătă la cea mai mică atingere. Iar Picasso și Jacqueline și-au făcut apariția.

La braț. Strălucitori. Superbi: se îmbrăcaseră de gală. Ne luaseră prin surprindere, și erau încântați ca de o farsă izbită. Îmbrățișându-i pe toți cei de față, vorbind amindoi laolaltă. Noi, împietriți și înnebuniți de bucurie.

Acest Picasso care și-a făcut intrarea e cel pe care îl cunoaștem din totdeauna. Cu excepția vocii. Însuflețit, bucuros, mîndru ca un învingător ce este. Încîntat de uimirea noastră. Se instalează la masă. Glumește. Are, pentru fiecare din noi, o vorbă afectuoasă. «N-ași fi crezut, nu spune. Dar, uite, sînt aici. Ei bine, ce mîncăm?» Și apoi, arătînd spre Jacqueline, dar și spre sine însuși: «Ați văzut cum ne-am îmbrăcat? . . .»

Jacqueline, palidă și cu ochii sîcietoriori, ne privește pe toți, vrînd parcă să ne spună: «N-ați înțeles nimic. Și iată-l! Victorie! . . .» Intuise toate oscilațiile noastre. Și păstra, împotriva tuturor, un fel de supărare stăpînită. Dar sărbătoarea începea. Avusesse dreptate. Nu se înșelase nici de data asta.

Nu mai știu ce s-a spus. Nu mai știu ce-am mîncat. Garance, fata din casă, treblăuia fără oprire. Clinchetul ușii nu mai conțenea. Picasso povestea, minca, rîdea. Toată lumea era sub efectul metamorfozei. El era fericit. Își așvîrlea capul pe spate, în hohote de ris. Povestea tot felul de istorii și-i asculta pe ceilalți. Sau, mai degrabă, nu-i asculta. Le tăia vorba. Se întorcea cînd spre unul, cînd spre altul, după obiceiul său, pentru a spune, atunci cînd ceva îl încînta ori îl amuza: «Ce

frumos! Nu găsești că-i frumos? . . .» Se simțea atît de bine în propria-i piele și manifesta o vitalitate atît de obișnuită lui, încît nu izbuteam să stabilim vreo legătură între Picasso, cel de totdeauna, aflat acum cu noi la masă, și acela de sus din odaie, tronînd cu o cruntă încăpăținare în virful patului și nevrînd să se scoale. Mi se părea că sînt doi Picasso. Pînă în clipa cînd Picasso — acel de totdeauna — l-a șters pe celălalt fără să lase nici o urmă.

Era din ce în ce mai vesel. A băut chiar și puțină șampanie, și i se întimpla extrem de rar să bea. A rîs cu lacrimi. Peste tot erau flori. Daruri. O sărbătoare adevărată. Miezul nopții la străbătut acest moment în sunet de fanfară, cu îmbrățișările, cu urările, cu nebuliile-i din totdeauna. Picasso s-a ridicat de la masă pentru a ne săruta pe toți, pe rînd. A mai băut o cupă de șampanie. S-a amuzat pe seama lui Pignon, căruia îi trebuie ca să-și aprindă «cum se cade» havana, încălzind-o mai întîi la flacără și îndeplinind un lung ritual înainte de a începe s-o fumeze. Pentru a suta oară, Picasso repeta: «Trebuie să-l lăsăm s-o facă, nu trebuie contrariat, așa e el, o să vedeți că desfășoară tot ceremonialul trabucului, e nebul. . .»

Anul s-a născut în ritmul cel mai tonic. L-am primit stînd cu toții în picioare, nebuni de bucurie. Emoționați. Înlănțuiți.

Și cum soții Gili fredonau melodii spaniole, cum aduceau la acea masă căldura Spaniei și acea calitate spaniolă de comportament care a rezonat întotdeauna în ființa lui Picasso mai mult decît oricare alta, el a început să cînte, cu paharul în mînă, un cîntec garibaldian spaniol, cu textul integral și cu refrenul. Jacqueline și soții Gili îl însoțeau în chip de cor. Cine s-ar fi așteptat la acest «frumos moment»? . . .

Privesc masa rotundă în plină lumină, Picasso-ul din epoca rose ne privește și îl privește pe celălalt, totul îmi pare sîcietor, sîntem radioși, ne scaldăm în bucuria contrastului dintre acest Picasso și cel din timpul zilei, începem un alt an sub semnul uimirii fericite, Jacqueline strălucește de bucurie.

A cîștigat. A doua zi, Picasso s-a simțit tot mai bine. Viața reîncepuse calm. Vorbea despre acea seară cu un soi de mîndrie amuzată. Ca despre o mare bacchanală pe care o trăisem laolaltă.

Cînd am plecat, Jacqueline a spus: «Mulțumesc, Doamne, că am pășit pragul anului.»

...Purtam cu noi triumful metamorfozei. . . O furtună de sentimente solidar arzătoare. Și o speranță reînnoită de stele. Va trăi peste o sută de ani. . .

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

PREZENTAREA TEHNICĂ

SANDA GUSTI

## Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.35  
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL 50.64.30  
BUCUREȘTI

Corectura LIDA IGROȘIANU

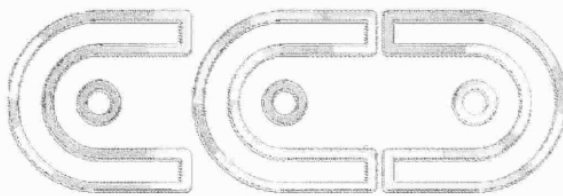
Tipărit la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»



15

Lei 51

43804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

